مجلة الفكر والفن المعاصر

القاهرة

العدد (١٨١) ديسمبر ١٩٩٧



نجيب محفوظ: ثمن الكتابة

العمارة والفنون الإسلامية

النظام الاقتصادي العالمي

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٨١) ديسمبر ١٩٩٧

الثمن فى مصر: جنيهان

الثمن فى الخارج

العراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر ١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٢٥ درهما ـ اليمن ١٧٥ ريال ـ ليبيا ١,٦ دينار ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٥ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٥٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

القاهرة

العدد ١٨١ - ديسمبر ١٩٩٧

فهـرسـت:

قضايا

العمليات الرئيسية فى النظام الاقتصادى العالمى الجديد — محمد عبدالشافع عيسى — ٨

الملف:

العمارة والفنون الإسلامية...

رمزية العمارة فى المنظومة الإسلامية — فتحى عبدالله — ٢٢

الفنون الإسلامية بين الإقطاع والبورجوازية [رؤية سوسيو- تاريخية] — محمود إسماعيل — ٢٤

مقدمة فى العلاقة بين العمارة العربية والفنون .... — محمد عبدالسلام العمرى — ٣٨

المستشرقون وتأريخ العمارة العربية الإسلامية........ — خزعل الماجدى — ٥٤

المراجعات

«نجيب محفوظ».. ثمن الكتابة........ — عبدالرحمن أبوعوف — ٧٠

المرأة بين الواقع والفتونة فى ملحمة «الحرافيش»........ — زينب العسال — ٨٠

كيف صار «الشيطان يعظ» عند نجيب محفوظ........ — إبراهيم حلمى — ٨٦

نصـوص

المختارات

«أنا أورهان ولى»، أورهان ولى كانيك — ترجمة وتقديم: عبدالمقصود عبدالكريم — ٩٤

الرماد........ — هارولد بنتر، إعداد وترجمة: شوقى فهيم — ١٢٢

الشعر

شقة واسعة تسكنها الأرواح .... — أحمد طه — ١٣٢

ماذا فعلت بعيدتى؟ .... — محمد عيد إبراهيم — ١٣٥

فى معرض حلمى التونى الجديد الخيال الحالم والرموز الموحية عالم أسطورى مجبح بطلته حواء — كمال الجويلى

الراقصون .... — مصطفى العايدى — ١٣٧

أنا محمد السيد سلامة........ — محمود قرنى — ١٣٩

ماعادتش زى زمان .... — سمير سعدى — ١٤٢

خيبة لاتنين وتلاتين .... — شحاته العريان — ١٤٤

صياغة أخيرة .... — بهاء عواد — ١٤٦

المارة يتمتمون عنا كثيرا .... — مها شهاب الدين — ١٤٨

هكذا تكلم قيس .... — يوسف رخا — ١٥٠

القصص

القمر وراء السحاب .... — محمد صدقى — ١٥٢

الموت صومان .... — بيومى قنديل — ١٥٨

كائن خرافى أزرق مثل برتقالة .... — مصطفى ذكرى — ١٦٤

أمك تحت بتعمل كحك .... — صلاح الدين عيسى — ١٦٦

دغل .... — عبدالنبى فرج — ١٧٠

المقهى .... — إيهاب عبدالحميد — ١٧٢

البانوراما

سعد الدين وهبه بين الحضور والغياب .... — ع.أ — ١٧٦

قراءة فى كتاب [آفاق العصر] لجابر عصفور .... — شاكر عبدالحميد — ١٧٨

شهريات الثقافة العالمية .... — ماهر شفيق فريد — ١٨٦

مأزق الناقد العربى على مشارف القرن الحادى والعشرين .... — سيد البحراوى — ١٩٢

قراءة لإصدارات المهرجان التجريبى التاسع .... — إبراهيم الحسينى عثمان — ١٩٥

* اللوحات الداخلية للفنان:
رمزى مصطفى

- التخطيطات المصاحبة للنصوص:
للفنانة ميسون صقر

من المحرر

الإرهاب ومخطط لضرب مصر

في تشكل مذبحة - الدير البحرى - الدامية الهمجية فى الأقصر وقبلها بشهرين جريمة المتحف المصرى فى ميدان التحرير والتى سقط ضحايا لها عدد كبير من السياح ضيوف مصر الأجانب والمصريين الأبرياء معا أكبر دليل على سيادة وتغلب النظرة التجزيئية الانفعالية لظاهرة استمرار وتصاعد الإرهاب المتأسلم الهمجى السلفى، بجانب ذلك تثبت وتؤكد فشل الاعتماد الكامل على المعالجة الأمنية كإجراء أوحد معزول عن وظائف كل مؤسسات المجتمع السياسية والاقتصادية والتعليمية والثقافية والإعلامية والسكانية.

إن جريمة بهذه البشاعة والعنف والتمثيل بجثث الضحايا وإتقان التدبير والتنفيذ وفى وضح النهار وفى موقع حضارى أثرى تراثى وضد السياحة أحد المصادر الرئيسية للاقتصاد المصرى تدل على خلل فى المجتمع المصرى، غير أننا وقبل أن نشير بنظرة كلية شمولية لجذور ومظاهر أزمة المجتمع المصرى بمؤسساته وأجهزته حكومية وأهلية، نتسائل لكى نفهم المقصود والهدف البعيد لهذه الجريمة الخطيرة ونتوقف عند التوقيت والملابسات الذى اختاره الإرهاب المتأسلم الممول والمخطط من الخارج والمدرب على أيدى أجهزة المخابرات الأمريكية فى أفغانستان.

إن التوقيت وظروف المذبحة تتلخص فى الآتى ١ - تعثر وتعقد مفاوضات السلام بسبب تشدد حكومة الليكود والحاخامات وفشل سياسة راعى السلام الأوحد الولايات المتحدة الأمريكية بل انحيازه الواضح لإسرائيل وصمود مصر وموقعها القومى المساند والمؤيد لحقوق الفلسطينين والسوريين واللبنانيين.

٢ - استجابة القيادة السياسية للإجماع الشعبى المصرى والعربى على رفض ومقاطعة مؤتمر الدوحة الاقتصادى رغم الهيمنة الأمريكية لتخرج إسرائيل مستعبدة ومحققة لهدفها الاندماج فى السوق العربى والشرق أوسطى وشمال إفريقيا رغم تحطيمها لأسس العملية السلمية واستمرارها فى تهويد القدس واحتلال جنوب لبنان، وهضبة الجولان، وبناء المستوطنات.

٣ - موقف مصر القومى المسئول من الأزمة المفتعلة بين العراق والولايات المتحدة الأمريكية التى تواصل إذلال وتجويع الشعب العراقى لتستمر مهيمنة على الخليج والشرق الأوسط لتأمين مصالحها فى البترول والأسواق العربية فى حين تساند الغطرسة والهيمنة النووية الإسرائيلية، ونجاح مصر فى تجميع رأى عربى حتى دول الخليج ضد توجيه ضربة عسكرية للعراق وتقسيمة.

٤ - مساندة مصر للشعب الليبى ضد الحصار وبداية إرهاصات لحل الأزمة بين مصر والسودان، وبناء محور بين السعودية ومصر وسوريا

٥ - محاولة اللوبى المسيحى الصهيونى فى الكونجرس الأمريكى وإدعائه اضطهاد الأقباط فى مصر وتهجم مدير المخابرات الأمريكية ضد النظام المصرى.

٦ - استعادة النشاط السياحى وعودة ازدهاره ومحاولة الإصلاح الاقتصادى وتحقيق الاستقرار وتسهيل جذب الاستثمارات الأجنبية والعربية، بجانب قيام مشروعات عملاقة بعيدة المدى أبرزها مشروع توشكا وافتتاح المتحف العالمى لآثار النوبة، وليس صدفه أن يوم الإثنين الذى وقعت فيه المذبحة فى الأقصر كان وزير السياحة المصرى يلقى بيانا فى السوق الدولية السياحية فى لندن، وكانت مصر ضيفا شرف فى هذه السوق الحيوية كذلك بداية الموسم الشتوى السياحى، ومرور ٧٥ عاما على اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون.

كل هذا الذى ذكرناه عن توقيت المذبحة يجعلنا على يقين أن هناك مخططا خارجيا وداخليا منسقا، هدفه زعزعة الاستقرار فى مصر وتخريب اقتصادها وتأديبها وإشغالها عن معركتها الأساسية الحضارية بينها وبين إسرائيل لأنها تجاوزت الخط الأحمر الأمريكى الصهيونى، لذلك لايجب أن ننظر إلى الإرهاب كصراع داخلى بين التيارات الأصولية الإسلامية والعلمانية وأسس المجتمع المدنى لفرض الحكم السلفى المطلق الجاهلى، بل الهدف الأبعد والأخطر هو ضرب النظام المصرى الوطنى الذى حقق الاستقرار والتعددية السياسية وحرية الصحافة والرأى والعقيدة لحد ما وحقق مراحل هامة من الديموقراطية.. وحافظ على دور مصر التاريخى والحضارى كأكبر دولة فى المنطقة وفى قلب وطنها العربى والشرق الأوسط... إن الهدف هو تنحيتها وإخراجها من الصراع العربى الإسرائيلى.

لذلك يجب أن نعيد ترتيب وصياغة أجهزة الإعلام خاصة التليفزيون الذى يواصل نشر الأفلام والمسلسلات الأجنبية خاصة فى القناة الثانية عن العنف وتمجيد النمط الأمريكى فى الحياة والثقافة والفن، كذلك من يراقب المحدثين عن الإسلام قبل نشرة التاسعة من القناة الأولى يجد أفكارا ورؤى تمهد عقول الشعب للحكم الأصولى الإسلامى ويكفى أن مجلس البحوث فى الأزهر يفرض وصايته على العلماء والمفكرين والأدباء ويصادر أعمالهم ويحيلهم إلى النيابة، نصر أبو زيد، وحسن حنفى والسيد القمنى، ويوسف شاهين ومصادرة أولاد حارتنا لنجيب محفوظ أما التعليم فقد اخترق الفكر السلفى الأصولى المؤسسة التعليمية ومعظم كليات التربية يسيطر عليها الفكر السلفى، وإهمال تنمية الصعيد وإيصال الثقافة والنور الحضارى إليه، وتركه فى تخلف والتركيز على العاصمة والمدن الكبرى، والأحياء العشوائية والبطالة وإهمال وترك الشباب وعدم توعيتهم كل هذا يخدم الإرهاب لذلك يجب أن تسود النظرة الكلية حتى نوقف هذا المخطط لضرب مصر.

خطـــوة أخـــرى.. فـــى

تبـدأ «القـاهرة» بعـددها هذا، خطوة أخـرى نحـو التجديد فكرًا وإبداعًا، من خلال اعتماد معمار جديد للتبـويب وعـرض محـتويات المجلة، حيث تم التـخلص من العناوين المبـهـمـة للأبواب، والتى كـانت تـخص مشروعًا ثقافيًا وفكريًا نعتقد بأن «القاهرة» قد آن لها أن تتخطاه.

فـهناك باب القـضـايا، وقـد خـصـصناه للدراسـات النظرية مـؤلفـة ومـتـرجـمـة، بالإضـافـة إلى الملف الفكرى الذى يقدم للقـراء موضـوعًا محـددًا، نحـاول تغطيته عبر وجهـات نظر متعددة، وهو مـا حدث مع مـحـاور قدمناها للقراء فى الأعـداد السـابقـة، وكـمـا يحـدث فـى هـذا العـدد حيث يجـد القـارئ ملفًـا يخص «العـمـارة الإسـلامـيـة» تناوله البـاحـثـون من اتجاهات عدة.

ثم هناك باب المراجـعـات، الذى أبقـينا عليـه، لأنه يمثل همـزة الوصل بين القـراء ونقـاد الفكر والأدب، كما نحـاول إغنـاء تجربة الملحق التشكيلى، لأن الفنون التشكيلية تمثل دعـامـة أسـاسـيـة لكل نهـضـة ثقـافـيـة شاملة، وغيابها لا يمثل ضررًا لمحبى هذا الفن ومبدعيه فقط، بل يمثل لكل المبدعين والقراء عقبة أساسية أمام تطور مـداركـهـم وقـدرتهم على تذوّق الفن والأدب بشكل عام.

وفى هذا العـدد تقـدم القـاهرة فنانًا أثرى حـيـاتنا التشكيلية من كـافة جـوانبها، بالإضـافة إلى أنه أحـد القـلائل من الفنانين التـشكيليين الذى يمتلك أسلوبًا خاصًا به، وهو الفنان «حلمى التونى» الذى أعطى ـ ومازال ـ للقاهرة طابعها التشكيلى الخاص.

وقـد اسـتـحـدثنا باب «بانوراما» كـمـحـاولة لوضع القاهرة داخل ما يجرى فى الحياة الثقـافية المصرية، بحيث تكون طرفًا فى الحوار الثقافى الدائر، وهو دور نعتقد بأهميته القصوى لأية مجلة ثقافية.

وأخيرًا بدأنا هذا العدد اعتماد وجهة النظر المعاصرة للنصـوص اللغـوية، والتى لم تعـد تقـتـصـر على ذلك المفـهـوم الذى واكـب تقعيـد وتدوين آثار اللغة العربيـة فى القـرون الهـجـرية الأولى وهو تقـسيمهـا إلى شعـر ونثـر ومنهـمـا تتـفـرع الأنواع الأخـرى مـثل المقـالة والرسالة والمقامـة...الخ، فقد أطلقنا على هذا البـاب الخـاص بالإبداع اللغـوى «نصـوص» وهو عنوان يخرجنا من تراتبيـة الفنون التى سـادت إبداعنا لقـرون طويلة.

تجديد القاهرة

هذا العنوان يمكننا من التعامل مع «الكتابة المفتوحة» كنوع أدبى جديد، أو كفن ثامن يمثل محصلة لما سبق من فنون، كما مثّل فى السينما محصلة للفنون السابقة عليه وإضافة لها.

وقد اختلفت ردود الفعل تجاه تقديم العديد من المبدعين الجدد على صفحات المجلة، مرة بدعوى أن إنتاجهم ينتمى إلى «تصورات» ما بعد حداثية ومجتمعنا يحاول جاهدا الدخول فى عصر الحداثة!، ومرة باتهامهم باختراق المحرمات والقيم الأسلوبية المتعارف عليها فى الأدب المكتوب والراسخ.

لكننا نرى أن المجتمعات التى كانت مستعمرات سابقة، لا تمثل الحداثة ـ أو ما بعدها ـ فلسفة معرفية متكاملة تشمل المجتمع ككل، فى هذه المجتمعات تتجلى الحداثة فى قطاعات خاصة وهامشية فى المنظومات المكونة للمجتمع، وهذه «الحداثات». لا تستطيع خلق نقاط تماس فيما بينها، لعدم قابلية البنى المعرفية السائدة على أداء هذا الدور، لانتماء النسيج الأساسى للمجتمع إلى عصور تسبق عصور التحديث.

وفى مجتمع إسلامى يتكلم ويفكر بالعربية -كمصر- تصبح الإشكالية أكثر استعصاءً، فبالإضافة إلى هموم التبعية، فهناك منظومة فولاذية ومحكمة من المحرمات التى تحاصر عمليات التحديث، وتجهض أية إمكانية لانتشار وتواصل الحداثات التى تعيش داخل قطاعات من المجتمع، معزولة وسرّية، وتتركز عادة فى شرائح من المؤسسات الأمنية كالجيش والشرطة، ومراكز الأبحاث العلمية، وخارج المؤسسات الرسمية المغلقة يكمن التحديث فى شرائح من المؤسسة المعرفية ـ غير الرسمية ـ كما هو موجود فى الفكر والفن والأدب.

وفى مجتمع تحكمه المحرمات [سياسية ـ جنسية ـ دينية ـ لغوية ...الخ] سوف يتجه التجديد بالضرورة إلى شبكة هذه المحرمات، خاصة بعد غياب القضايا «الكلية» نتيجة لتفكك الجهاز الأيديولوجى للدولة الشمولية والذى كان يقوم بإنتاج وإعادة إنتاج مثل هذه القضايا، وتوجه التجديد الإبداعى إلى محاولة اختراق المحرمات واعتبارها هدفا أساسيا ـ وليس وحيدا ـ للإبداع لا يدفعنا إلى تجاهل هذا الكم من الكتابات التى لا تفتقر إلى الطاقة الإبداعية، وإنما يدفعنا إلى نشره ودفعه إلى التفاعل مع مايجرى فى الساحة الإبداعية، فهذا هو الطريق الوحيد لتأكيد ما ينتمى إلى الإبداع وتنحية ماعداه.

التحرير



قضايا

٨ العمليات الرئيسية فى النظام الاقتصادى العالمى الجديد، محمد عبد الشفيع عيسى.

العمليات الرئيسية في النظام الاقتصادي العالمي الجديد (١٩٩٠ - .....)

محمد عبدالشفيع عيسى*

الجزء الأول
«عملية الرسملة»
(Capitalisation)

إن الدول الغربية التى انتصرت فى معركة الحرب الباردة ضد الاتحاد السوفيتى، تقوم منذ عام ١٩٩٠ بمسعى محموم من أجل رسم صورة العالم بملامح جديدة. وأهم هذه الملامح ما نطلق عليه (رسملة) العالم غير الرأسمالى. ونقصد بذلك نشر علاقات الإنتاج الرأسمالية أى الملكية الخاصة الرأسمالية فى جميع المناطق الواقعة خارج النظام الرأسمالى المركزى المكون من أمريكا الشمالية وأوربا الغربية واليابان.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الملكية الخاصة الرأسمالية هى صورة معينة للملكية الخاصة، والتى تقوم على الفصل بين رأس المال والعمل، بمعنى أن ملاك رأس المال لا يشاركون فى العمل، وإنما العمل موكول إلى طبقة العمال من جهة أولى وإلى الموجهين والمديرين من جهة ثانية. وأهم الأشكال المنظمة والقائمة على الانفصال بين رأس المال والعمل هى شركات المساهمة الكبرى التى توجد بها قاعدة من المساهمين الصغار، بينما يتربع على قمة الشركة قلة من المساهمين الكبار الذين يحتكرون معظم ملكية الأصول ويحتكرون معها أغلب القوة التصويتية اللازمة لعملية الإدارة.

وبذلك تفترق الملكية الخاصة الرأسمالية عن الملكية الفردية وعن الملكية العائلية وعن الشركات الصغيرة للمنتجين السلعيين الصغار من الحرفيين وأصحاب الورش، كما تفترق بالطبع عن الملكية التعاونية.

فالأمر المهم إذن من وجهة نظر (الرسملة) هو التوسع فى الملكية الرأسمالية، بحيث تكون هى الغالبة على التنظيم الاقتصادى، بالمقارنة مع أشكال الملكية الأخرى وخاصة الملكية العامة (القطاع العام) والملكية التعاونية، بل إنها تميل - بحكم مراكزها الاحتكارية - إلى تحويل الملكيات الفردية (وبالأحرى نزعها) لحساب الملكية الرأسمالية.

ولذلك تتم الرسملة من خلال تحويل الملكية العامة إلى القطاع الخاص وهذه هى عملية «التخصيصية» أو ما يسميها البعض «الخصخصة».

أما الجانب الثانى لعملية «الرسملة» فهو نشر الاعتماد على آليات العرض والطلب أو ما يسمى اقتصاد السوق، مع استبعاد كامل أو شبه كامل لتدخل الدولة من خلال آلية التخطيط سواء منه التخطيط المركزى أو التخطيط اللامركزى أو التخطيط التأشيرى أو البرمجة الاقتصادية.

ورغم أن (الدولة) فى العالم الرأسمالى المركزى بما فى ذلك الولايات المتحدة الأمريكية تقوم بدور مهم فى الاقتصاد القومى، من خلال ضمان التناسق فى مستوى النمو الاقتصادى بين الأقاليم المختلفة للدولة.، وبين القطاعات الاقتصادية المختلفة المكونة لهيكل الإنتاج من زراعة وصناعة وخدمات، وبين القوى الاجتماعية المختلفة بشرائحها المتفاوتة من الدخل القومى.. إلخ، نقول برغم قيام «الدولة» الرأسمالية المتقدمة فى العالم الصناعى بهذه الوظائف الأساسية وغيرها، إلا أن الدعاية الغربية حينما تقدم «وصفة» التطور

* أستاذ العلاقات الاقتصادية الدولية بمعهد التخطيط القومى - القاهرة.

الاقتصادى من خلال صندوق النقد الدولى للبلاد الفقيرة والمدينة فإنها تضع على رأس قائمة الأولويات مسألة إزاحة الدولة بعيدا عن أى دور رئيسى اقتصادى أو اجتماعى، فى محاولة لترك الحلبة مفتوحة أمام آليات السوق (الحرة) - وما هى بحرّة، إذ تتحكم فيها الاحتكارات الخاصة الكبيرة وتجمعات المصالح من كل لون...

لذلك تدعو الدول الرأسمالية ومعها (الصندوق) إلى ما يسمى «الليبرالية» فى السياسات الاقتصادية للدول الفقيرة سواء منها السياسات المحلية للاستثمار والإنتاج والتشغيل أو سياسات العلاقات الاقتصادية والتجارة الخارجية من تصدير واستيراد وعمالة واستثمار أجنبى وتحويلات نقدية ومالية. وباختصار فإن المطلوب هو فتح الاقتصاد القومى للبلاد الفقيرة أمام الشركات الأجنبية عابرة الجنسيات للاستثمار بأى كم تشاء وبأية طريقة تشاء وفى أى قطاعات تشاء، ولذلك تحرص على إزالة كافة الحواجز والقيود أمام المستثمرين بين الأجانب إلى أكبر حد ممكن... ثم فتح الاقتصاد القومى أيضاً أمام السلع والخدمات الأجنبية من خلال الإسراع بإزالة القيود المختلفة المفروضة على الاستيراد، سواء كانت قيوداً جمركية أو غير جمركية. على أن الاستيراد هنا ليس استيراداً للسلع فقط ولكن للخدمات وخدمات المعلومات أيضا، بل وبصفة خاصة.

وباختصار فإن فرض «ليبرالية» سياسة الاستثمار والاستيراد والصرف (حرية تحديد أسعار صرف العملات الوطنية وتعويمها «وخفضها» ...) إن ذلك هو النقطة الرئيسية فى «سلة» السياسات التى يوصى بها خبراء الدول الرأسمالية ممثلين فى خبراء صندوق النقد الدولى.

وقد استطاعت الولايات المتحدة الأمريكية أن تفرض وجهة نظرها بخصوص فتح اقتصادات العالم غير الرأسمالى أمام صادرات واستثمارات وخدمات العالم الرأسمالى، وذلك من خلال عقد مجموعة الاتفاقيات المعروفة باتفاقات (أوروجواى) ضمن (الجات) وإنشاء منظمة دولية تسهر على تنفيذها باسم (منظمة التجارة العالمية) لتكون صنواً لصندوق النقد الدولى والبنك الدولى للتعمير والتنمية من أجل إحكام السيطرة التنظيمية على عملية «رسملة» العالم غير الرأسمالى.

وهناك جانب ثالث لعملية «الرسملة»، وهو إدماج العالم غير الرأسمالى فى آليات السوق الرأسمالية العالمية: سوق التجارة السلعية والخدمية، وسوق الاستثمارات المباشرة وغير المباشرة، وسوق المعلومات والتكنولوجيا بوجه خاص (ولكن مع استبعاد حرية تنقل العمالة أو هجرة السكان). وتتلخص هذه الآليات فى كلمة واحدة لها «مفعول السحر» فى الدعاية الاقتصادية والسياسية الغربية هى كلمة «التحرير»: تحرير سياسات التجارة والاستثمارات والعملة والمعلومات. وهنا نتذكر العبارة الجارية: أيتها الحرية، كم من الجرائم ترتكب باسمك...! واليوم نجد مصداقا لهذه العبارة فى عبارة أخرى هى أن الحرية ظاهرها الرحمة وباطنها العذاب. فكلمة الحرية، مثلها مثل كلمة «الديمقراطية»، تحمل وعوداً لا نهائية بالخلاص من القيود التى تكبل الإنسان، وهذا أمر لابد أن يلقى الترحيب من الجميع. ولكن ما أشد اتساع الفجوة بين القول والعمل...! فالحرية الاقتصادية تعمل دائماً لمصلحة صاحب القوة الأكبر فى موازين الواقع. وبعبارة أخرى فإن التحرير الاقتصادى للتجارة والاستثمارات والعملات والمعلومات يميل إلى تركيز المكاسب لدى أصحاب الموقع الأقوى فى الأسواق، بينما يميل إلى تقليل المكاسب بل وربما توليد الخسائر لدى أصحاب الموقع «الأضعف». وبما أن البلاد الفقيرة هى «الطرف الضعيف» فى معادلة الواقع الاقتصادى العالمى، لذلك فهى مرشحة للحصول على أقل قدر من المكاسب بل ومرشحة لتكبد الخسائر أيضاً...!

وتفسير ذلك أن «الدول القوية» سوف تحقق أعلى معدل لزيادة الصادرات، وأن معظم الصادرات والواردات المتبادلة سوف تتم فى العلاقات بين الدول المتقدمة صناعيا وبعضها البعض وبذلك تظل البلاد الفقيرة معزولة نسبيا عن حركة النمو فى التجارة العالمية. علما بأن البلاد النامية فى شرق آسيا سوف تحصل على نصيب متزايد من مكاسب التجارة العالمية نظراً لرقيها على سلم التطور الصناعى والتكنولوجى.

هذا بعد واحد من التفسير. والبعد الثانى هو أن صادرات الدول الصناعية القوية تكون أسعارها فى العادة أعلى من أسعار صادرات الدول الفقيرة الضعيفة والمكونة غالباً من المواد الأولية والطاقة، ويطلق على هذه الظاهرة (تدهور معدلات التبادل الدولى للبلاد الفقيرة).

أما البعد الثالث من التفسير فهو أن الدول الصناعية قد أصرت فى اتفاقات الجات الجديدة على منح امتيازات لحركة وعوائد كل من الملكية الفكرية (كبراءات الاختراع) والخدمات المتخصصة (كالاتصالات والطيران) - وتمثل ذلك فى ضمان الحركة الحرة للمنشآت الكبرى فى مجال بيع حقوق الملكية الفكرية وتسويق الخدمات، دون عوائق من البلاد المستوردة، وكذا فى ضمان تحصيل عوائد حقوق الملكية الفكرية والخدمات المتنوعة. ولما كانت الدول الصناعية المتقدمة تهيمن هيمنة شبه مطلقة على إنتاج التكنولوجيا المحمية بقوانين براءات الاختراع والأسرار الصناعية والتراخيص... إلخ، وإنتاج الخدمات المتخصصة، فلذلك تكون المكاسب التجارية الناجمة عن كل من الملكية الفكرية والخدمات مقصورة كلياً تقريباً على العالم الصناعى الرأسمالى الغنى.

وسوف تحقق البلاد النامية فى شرق آسيا عائدا محدوداً من الملكية الفكرية والخدمات. أما البلاد الفقيرة فى عموم أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية فهى مجرد مستورد للتكنولوجيا، وللمعلومات والخدمات، ومن ثم فهى الطرف الذى يتحمل سداد «فاتورة» التجارة العالمية للأغنياء. فهذه هى آليات الرسملة على صعيد العلاقات الاقتصادية الدولية التى أسميناها الجانب الثالث من عملية الرسملة.

وسبق أن تناولنا الجانبين الأول والثانى واللذين يتعلقان بالاقتصاد المحلى (التخصيصية + اقتصاد السوق).

ولاستكمال موضوع الرسملة نشير إلى نقطتين تتعلقان بقاعدتها وبأداتها.

فأما القاعدة Base فهى صيغة «تقسيم العمل الدولى الرأسمالى»، أى تلك الصيغة التى يتم بمقتضاها توزيع الأنشطة الاقتصادية بين المجموعات الدولية المختلفة فى إطار سيادة (النظام الاقتصادى العالمى

النظام الإقتصادى العالمى

للرأسمالية) وهو النظام الذى تحول من ممارسة الهيمنة النسبية (فى مرحلة القطبية الثنائية ١٩٤٥ - ١٩٩٠) إلى ممارسة الهيمنة شبه المطلقة (بعد ١٩٩٠) وقد حدثت تحولات عديدة فى أشكال ومضامين الصيغة المذكورة عبر حقب متعاقبة، سوف نشير إليها فيما بعد، ولكن المهم بغض النظر عن التغير ومظاهره هو «الثابت» الأساسى المتمثل فى طابع «عدم التكافؤ المتأصل فيطابع «عدم التكافؤ المتأصل بنية الصيغة الرأسمالية لتقسيم العمل الدولى. ويتجلى عدم التكافؤ فى هيكل علاقات الانتاج الدولية الرأسمالية، حيث تختص الدول الرأسمالية المتقدمة (أو الثالوث: الولايات المتحدة وأوربا الغربية واليابان) أو تتخصص فى الأنشطة الأكثر تطوراً من الناحية التكنولوجية، بينما تختص المجموعات الأخرى فى العالم بالأنشطة الأدنى تطوراً، على اختلاف فرعى بين هذه المجموعات نفسها فى مستوى وطبيعة هذه الأنشطة.

وعلى هذه القاعدة من «تقسيم العمل» Division of Labour ينهض البناء المتكامل لتدفقات عوامل الإنتاج من رؤوس الأموال والموارد والعمالة، ... أى البناء المتكامل للسوق الرأسمالية العالمية.

هذا عن قاعدة الرسملة. فماذا عن أداتها؟

تتمثل هذه الأداة فى الشركات عابرة الجنسيات Transnationals سواء منها الشركات الكبيرة أو المتوسطة أو الصغيرة، وهى الفاعل الرئيسى فيما يتعلق بالحركة المسماة تدويل «الإنتاج».

وقد مر تدويل الإنتاج بمراحل عديدة، عبر الانتقال مما يسمى «التكامل البسيط» إلى «التكامل المعقد» - هذا من ناحية «آلية التدويل»، أما من حيث موضوع التدويل فقد انتقل بدوره من حيز ثنائية الصناعة والزراعة حتى الستينيات، إلى ثنائية الصناعة المتقدمة والصناعة الأقل تقدماً فى السبعينات والثمانينات، وأخيراً إلى ثنائية الإنتاج السلعى مقابل الخدمات والمعلومات فى التسعينات وما بعدها.

ولابد من التأكيد فى نهاية استعراضنا لموضوع الرسملة إلى أن تدويل الإنتاج بالشركات عابرة الجنسيات ليس سوى «أداة» لتحقيق الرسملة، حيث تظل هذه الأخيرة هى بؤرة التركيز ومناط الاهتمام فى تحليل العلاقات الدولية فى الآونة الراهنة والمرتقبة.

ولكن ماذا بعد عملية الرسملة؟

وفى صيغة أخرى: ما هى المعالم الأخرى للبيئة الدولية المحيطة بالوطن العربى فى المرحلة الراهنة وما يتلوها فى الأفق القريب؟ وهنا نشير إلى عمليتين أخريين هما: الغربنة (أو ما قد يترجم بالتغريب) Westernization والأمركة Americanization. وتجدر الإشارة إلى أن كلا من الرسملة والغربنة والأمركة هى فى حقيقتها محاولات يجرى «تفعيلها» Operationalization فهى إذن لا تمثل حالة State ولكنها بالأحرى عملية ديناميكية مستمرة process وبيان ذلك أن كلا منها لا يمثل معطى من معطيات الواقع لمرة واحدة وكفى ولكنه يمثل وجهاً من وجوه الحركة الدائبة بين المحاولة والخطأ، والتجريب ومعاودة النظر، فى سياق صيرورة «مشروع» لم تكتمل ملامحه القاطعة والنهائية بعد، ولكنه فى طور «التشكل» أو فى مرحلة التكوين إن شئت.

الجزء الثانى
«عملية الغربنة»

ولنبدأ بالتعريف. فما دلالة المصطلح؟ أى الغربنة westernization؟ إن دلالة المصطلح يعتورها تناقض أصيل بين جانبين فى «الغرب»، كمقولة يجردها الفكر على صعيد التحليل وليس كحيز جغرافى:

فأما الجانب الأول فهو أن الغرب (ممثلا فى أوربا وأوربا الغربية طوال العصر الحديث وتضاف إليها الولايات المتحدة الأمريكية فى القرن العشرين) هو موطن حضانة الحضارة العالمية المعاصرة وهى حضارة قادت انبعاثها قوة اجتماعية معينة هى الطبقة البورجوازية التى بزغت من رحم الإقطاع وثارت عليه عبر تكوين الرأسمال، وعالمية التجارة فالصناعة. وإذا ذكرت البورجوازية كطبقة اجتماعية فقد ذكرت معها الرأسمالية كنظام (اقتصادى - اجتماعى)، والليبرالية كتنوع من تنوعات النظام السياسى البورجوازى إلى جوار تنوعات أخرى أبرزها الاتجاه المحافظ غير الليبرالى، والاتجاه الشمولى أو التوتاليتارى الممثل تمثيلاً صافياً فى الفاشية. عدا عن تمثيل الحضارة الغربية فى النظام الاقتصادى - الاجتماعى - السياسى القائم على الصناعة والبورجوازية (مالكة رأس المال) والليبرالية، فقد تمثلت فى نتاج النظام: أى الحياة المادية والروحية. فأما الحياة المادية فعمادها التطور العلمى - التكنولوجى المتواصل، وأما الحياة الروحية فعمادها النزعة العقلانية النسبية كاتجاه عام، وقد ارتبطت العقلانية بالعلم. وأدى هذا الارتباط إلى تهميش نسبى للدين فى ساحة المعاملات، ولكنه قد مهد لانتعاش كبير فى الآداب والفنون قديمها وجديدها، خاصة الموسيقى والصور المتحركة.

وأما الجانب الثانى للتناقض فى مقولة «الغرب»، فهو أن الغرب ذاك، البورجوازى أو الرأسمالى، قد اصطدم فى تطوره الاقتصادى - الاجتماعى - السياسى بالحدود أو القيود التى تفرضها الطبيعة الطبقية الرأسمالية ذاتها كنظام قائم على مصادرة الفائض الاقتصادى من القوى العاملة من أجل تعظيم العوائد والأرباح الرأسمالية. وأدى ذلك إلى صبغ العلاقات المحلية والدولية بصبغة الطبقية الضيقة، والأنانية القومية.. وقد تمثلت الأنانية القومية الغربية على الصعيد العالمى فى النزعة الأوربية المتمركزة حول الذات Euro Centrism (النزعة العنصرية بتعبير أدق).

وتجسدت هذه النزعة عبر مرحلة تاريخية طويلة، ولأكثر من ثلاثة قرون تقريباً انتهت بنهاية الحرب العالمية الثانية عموماً، مارست خلالها الدول الأوربية سياسات استعمارية متنوعة إزاء العالمين

القديم والجديد (وراء البحار) - وتلك هي المرحلة التي يمكن أن نطلق عليها وصفاً تقريبياً عاماً هو الاستعمار القديم. وعبر الأشكال والمضامين المختلفة والمتعاقبة لهذا الاستعمار في كل من القارات الثلاث آسيا وأفريقيا وأمريكا (اللاتينية بالذات) جرت سياسات الاستغلال الأوربي للموارد الطبيعية والبشرية للبلدان غير الأوربية وذلك باستخدام آليات (العنف الاعتباطي) في عهد الرأسمالية التجارية في القرن الثامن عشر ثم (العنف المنظم) في عهدي الرأسمالية الصناعية والمالية في القرنين التاسع عشر والعشرين - وذلك على قاعدة من تقسيم العمل غير المتكافئ (زراعة وغابات ومناجم في طرف، مقابل الصناعة في الطرف الآخر) وانتهاء بالتبادل التجاري غير المتكافيء وغير العادل بالضرورة. وأما بعد الحرب العالمية الثانية فقد قامت مرحلة جديدة تماماً تميزت بحصول مستعمرات إفريقيا وآسيا على استقلالها (متأخرة في ذلك عن بلدان أمريكا اللاتينية بنحو قرن ونيف) وبانتقال مركز القيادة الرأسمالية الغربية من أوربا إلى أمريكا الشمالية، وانتقال الاستعمار معها من ممارسة سياسات الاحتلال والإلحاق والضم على أوسع نطاق إلى ممارسة السيطرة/ التبعية الاقتصادية في المقام الأول.

وفي المرحلة الجديدة كانت أبرز تجليات المركزية الأوربية هي محاولة فرض النمط الغربي للنظام الاقتصادي - الاجتماعي - السياسي على العالم غير الغربي، ولكن في صورة مقلوبة، فمن أجل خدمة رأسمالية الغرب وصناعته وتطوره التكنولوجي وديموقراطيته البورجوازية وعقلانيته وعلومه ومذاهبه الدينية، ومن أجل ذلك استلزم الأمر إقامة نظم أخرى قائمة على رأسها: أي غير قابلة للتطور الرأسمالي الحقيقي، ولا للتطور الصناعي والتكنولوجي الطليق، ولا للحريات والديموقراطية والليبرالية كما تحددت بقيودها الهيكلية في الغرب نفسه، ولا للعقلانية والعلموية الغربية.. ولكن إقامة النظم «مقلوب الغربية»، أي مقلوب الرأسمالية والديمقواطية والعقلانية والصناعة والتكنولوجيا، كان يقتضي نشر إيديولوجية مراوغة تبرر نقيض الغرب بمطابقة الغرب نفسها. وبعبارة أخرى فقد جرى نشر التطور غير الرأسمالي تحت لواء الدعاية الرأسمالية، ونشر الاستبداد باسم الديموقراطية والليبرالية، والترويج للخرافة باسم الأصالة، وتهميش الصناعة والعلم والتكنولوجيا باسم الانتقال المتدرج من التخلف إلى التنمية.

أما الوسيلة التي انتهجها الغرب لإقامة مقلوب الرأسمالية والديموقراطية والعقلانية والعلم خارج الغرب فهو استخدام القوة بالمعنى الواسع، والمتذرعة بالعنصرية الصريحة حيناً أو الضمنية حيناً آخر، سواء كانت هذه القوة عسكرية محضة أو اقتصادية وسياسية مقنعة. ولقد كان هذا الاستخدام متحققاً على الدوام من خلال أداتي الاستعمار والحرب.

وقد تطور الاستعمار من الاستعمار القديم إلى الجديد، وانتقلت الحروب من الإطار القاري إلى حروب عالمية، ولكن الاستعمار والحرب استمرا يمثلان أهم آليات الغرب لفرض «نموذجه» المقلوب الخاص خارج الغرب لخدمة تقدمه المركزي المحكوم بالطبقية الضيقة والأنانية القومية.

وهكذا استحق الغرب عن جدارة نعته بالغرب الاستعماري، واستحقت حروبه وصف الحروب الغربية العدوانية.

وإن التحليل السابق كله لدلالة «الغرب» ليلقي الأضواء على مصطلح «الغربنة» في الواقع الدولي الراهن للعالم المتخلف والنامي، العالم غير الغربي غير الرأسمالي ، في التسعينات وأفق القرن الحادي والعشرين وغداة التطور العاصف لعقود ما بعد الحرب العالمية الثانية.

فما أهم أعمدة الغربنة الراهنة (أو التغريب الراهن إن شئت) ؟ وقبل ذلك: ما أساسها الاجتماعي؟

الأساس الاجتماعي للتغريب:

إن الأساس الاجتماعي لعملية التغريب هو أساس معقد Complex يتكون من مركب طبقي ونخبوي وحركي معين في البلاد المتخلفة والنامية. ويتكون هذا المركب من عدة طوابق، لكل منها مستواها «التغريبي» الخاص. فأما الطابق الأعلى فيتمثل في الفئات الطبقية ذات النصيب الأعلى من الدخل والمرتبطة ارتباطاً عضوياً بالدول الرأسمالية المركزية. وتتنوع هذه الفئات في مختلف البلدان المتخلفة والنامية، إذ يقوم بعضها على تملك الأصول الإنتاجية الزراعية (الأرض.. الخ)، وبعضها الآخر على تملك رؤوس الأموال العاملة في الصناعة أو التجارة - كما يعمل البعض في قطاعات غير منتجة أو أنشطة ذات طابع ريعي.

أما الطابق الثاني من المركب الطبقي فيتشكل من الطبقة ذات الموقع المتوسط على سلم الدخل بدرجاتها المختلفة وأطيافها المتنوعة، من فئات تقوم على ملكية ذات طابع متوسط للأصول الرأسمالية ، وفئات تقوم على العمل الذهني بشرائحة المتعددة (المثقفين).. ويطلق على القوام الغالب للطبقة المتوسطة في كتابات متعددة مصطلح (البورجوازية الصغيرة) وخاصة من الدرجتين الوسطى والدنيا لتلك الطبقة.

وأخيراً فإن الطابق الثالث يتشكل من القوى الاجتماعية ذات النصيب الأدنى من الدخل، وتتنوع هي أيضاً ما بين قوى عريضة قائمة على الملكيات المحدودة للأرض الزراعية والثروات العقارية والأصول الإنتاجية الحرفية، وقوى عريضة أخرى تقوم على بذل قوة العمل العضلي (وربما الذهني) في الزراعة أو الصناعة والخدمات.

ويناظر هذه الطوابق الاجتماعية المحددة على أسس اقتصادية، هيكل نخبوي يتحدد على أساس اجتماعي - ثقافي، بحيث تنبثق تلك الجماعات ذات الحركية الفعالة في ميادين الاقتصاد والاجتماع والسياسة والثقافة والتي تستند حركيتها هذه على رؤى فكرية متفاوتة الحظ من العمق والوضوح. ولا توجد في المجتمع نخبة واحدة ولكن عدة نخب في وقت واحد، تمثل كل منها رؤية متطابقة مع مستوى معين في الهيكل الطبقي. وبعض هذه النخب يتمتع بالقوة التي تمكنه من السيطرة على مقادير المجتمع في لحظة معينة فيكون نخبة سائدة dominating elite والبعض الآخر يخضع لسيطرة النخبة أو النخب الأولى ويسعى إلى الحلول محلها برؤية مختلفة فيكون نخبة مسودة dominated elite .

وانطلاقاً من الهيكل الطبقي والهيكل النخبوي تتحدد صورة الهيكل الحركي للحياة

النظام الاقتصادى العالمى

السياسية والثقافية، أى يتشكل المسرح السياسى بقواه الحاكمة والمعارضة والمقاومة والمعتزلة، وكذا تتشكل ساحة الحياة الثقافية (ساحة الوعى) برؤاها الإيدولوجية المتعارضة. فكأن الطبقة ومن بعدها النخبة تقدم مدخلات inputs النشاط السياسى والثقافى فى أى مجتمع، ومن ثم العملى... وإن شئت فقل الأيدولوجيات وأنماط الممارسة السياسية. وإذا كان من المفهوم أن ينتشر الاتجاه التغريبى فى صفوف الطابق «الطبقى» الأول نظراً للترابط العضوى بين الفئات المحظوظة داخلياً وبين أركان الرأسمالية الدولية المهيمنة على الصعيد العالمى (وإن كان من المهم أن نلاحظ أن اتجاه «المماثلة» مع الغرب على صعيد بناء الهياكل الإنتاجية وتصميم هياكل الاستهلاك وأنماط الحياة اليومية قد امتد أيضاً إلى الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية «غير الرأسمالية» فى «العالم الثالث» فى الستينات والسبعينات والتى ارتبطت بعلاقات خاصة مع الاتحاد السوفيتى) ـ إذا كان هذا مفهوماً وبدرجة عالية نسبياً من الوضوح، فإن من الأمور اللافتة للانتباه انتشار موجات التغريب لتلف الطبقات المتوسطة الساعية بطموحها المتوثب إلى وراثة أدوار الطبقات العليا اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً وثقافياً، بل وانتشار موجات التغريب أيضاً إلى القوى الاجتماعية ذات الموقع الأدنى على سلم الدخل بما فى ذلك العمال الزراعيين والصناعيين والحرفيين الصغار.

وبعبارة أخرى فإن التغريب قد أنشب أظافره فى المجتمع المتخلف والنامى ككل، وأن هذه الظاهرة قد اشتدت عمقاً وبروزاً فى العقدين الأخيرين مع التقدم الذى أحرزته تكنولوجيا الاتصال على البعد (من خلال الأقمار الصناعية والكوابل الضوئية) ـ من جهة أولى ـ ومع النجاح الذى حققته الشركات الدولية عابرة الجنسيات فى مد مظلة إنتاجها الدول الى كافة أرجاء العالم... من جهة ثانية.

أعمدة التغريب

اتضح لنا مما سبق أن التغريب ليس محض تأثير خارجى بفعل مصالح قوى الرأسمالية المركزية ذات السياسات الاستعمارية وأن له أساساً اجتماعياً محلياً ممثلا فى الهيكل الطبقى والنخبوى وتركيب الوعى والنظم (الإيدولوجيا والممارسة). وبعبارة أخرى فإن التغريب يمثل لقاء فى الرؤى ـ والمصالح الى حد كبير ـ بين الأطراف الدولية والمحلية ضمن موقف معين ذى بعد دولى وداخلى مركب.

إن النظام الاقتصادى ـ الاجتماعى ـ السياسى القائم فى أى مجتمع إذن من مجتمعات البلاد المتخلفة والنامية هو الذى يتولى تنفيذ (التوجهات الغربوية) بالأصالة عن نفسه وبالوكالة ـ ولو غير مباشرة ـ عن الغرب نفسه.. فالتغريب فى هذه الحالة لايتم كله بدفع خارجى، وإنما باندفاع ذاتى محلى إلى حد كبير. إن المحرك الذى تلقى وقوده لإدارة عملية الاحتراق الداخلى أصبح يسير بقوة القصور الذاتى، ولكن مع تلقى الوقود الخارجى بانتظام أو على فترات متقطعة. وتتمثل أعمدة التغريب بطابعه المزدوج (تغريب تلقائى ومدفوع من الخارجى فى الوقت نفسه) فى النقاط التالية:

أولا: التحديث Modernization

ويقصد بالتحديث إجراء تغييرات فى الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بوحى من اعتبار نمط الحضارة الغربية (الحديثة) نموذجاً يقتدى به «كمثل أعلى»، ودون إعطاء الاعتبار اللازم لمقتضيات التطور الاجتماعى الذاتى للمجتمع المعنى انطلاقاً من ظروفه الخاصة (الماضى ـ التراث ـ الإرث الحضارى) ومن أهدافه الخاصة أيضاً والمحددة باحتياجاته النابعة من مشكلاته المعيشة. ومقتضى التحديث إذن محاكاة إذن محاكاة أنماط الحياة الغربية الحديثة فى المجالات المجتمعية المختلفة وهى:

ـ المجال الاقتصادى: بالسعى الى اقتباس التكنولوجيا الحديثة بغض النظر عن مدى (ملاءمتها) للمجتمع.

ـ المجال الاجتماعى: باقتباس القيمية المشتقة من النموذج الحضارى الرأسمالى الغربى، رغم ما يعتورها من تناقض وضعف، بما فى ذلك من القيم المحددة للموقف من رموز التقدم والثروة والمكانة، والموقف من المرأة، وأنماط السلوك على مستويات العائلة والزمرة وزمالة العمل.. إلخ.

ـ المجال السياسى: باتباع (الوصفة) ـ المسماة بالديموقراطية، والمستقاة من الدعوى ـ وإن شئت : الدعاية ـ الليبرالية.

ـ المجال الثقافى: باقتباس موجات التفكير والابداعى، الأدبى والفنى ، على تفاوتها، دونما فحص نقدى ونظر «إبداعى» فى منتجاتها.

.. ويشكل التحديث «العماد» الرئيسى للتوجه التغريبى فى المجتمعات المتخلفة والنامية، وماعداه يمكن اعتباره بمثابة توجهات «مشتقة»

ثانياً: أنموذج الدولة (القومية):

إن التطور السياسى الغربى قد شهد نقله نوعية فى العصر الحديث لاسيما فى القرنين الأخيرين، من خلال نشوء (الدولة) ككيان سياسى جديد يشكل سمة العصر من الناحية السياسية، وأهم خصائصها (فى أوربا الغربية بالذات) ما يلى:

١ ـ الدولة القومية (Nationa - state) أو الدولة ـ الأمة، حيث تتطابق حدود الدولة مع حدود الأمة ككيان مجتمعى قومى يملك قاعدة اقتصادية واجتماعية مواكبة لمقتضيات التطور، وخاصة من حيث امتلاك إقليم معين يشكل «وعاء» لمعطيات الموارد Factor endowments اللازمة لتطور المجتمع الارتقائى.

٢ ـ الدولة «الممأسسة» institutionalized أى القائمة على بنيان متكامل من التنظيمات النقابية وجماعات المصالح والأحزاب السياسية، وعلى هيكل متين للحكومة ممثل فى (البيروقراطية) كمنظمة للإدارة العامة موجهة بقواعد موضوعية نسبياً للعمل (أو «عقلانية» بتعبير ماكس فيبر).

٣ ـ إن الشرعية السياسية تستند إلى نمط خاص للعلاقة بين الدولة والسلطة مستمد من توحيد الشعب حول سلطة البرجوازية من

خلال «تمييع» النزاعات الطبقية، وتحويل مؤسسة السلطة من الوجهة الظاهرية إلى ساحة للعمل السياسى خارجة عن مسرح الصراع الطبقى. وأهم الآليات المحققة لوظيفتى التوحيد والتمييع المذكورتين هو نجاح النظام السياسى فى إجراء الفصل بين عمليتى السيطرة والحكم. فأما السيطرة فهى مكفولة للبورجوازية المالكة لرؤوس الأموال ومنابع المعرفة العلمية والتطوير التكنولوجى. وأما وظيفة الحكم فيندب إليها - بدفع ولو غير مباشر - من الطبقة الاجتماعية المسيطرة فئات عديدة حتى من خارج الطبقة المسيطرة ذاتها، أى من تلك الجماعة التى أطلق عليها «رايت ميلز» وصف (نخبة القوة) Power Elite وتتكون أساساً (وخاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية) من خليط من أرباب الأعمال وجنرالات المؤسسة العسكرية والسياسيين المحترفين.

وقد كفل النموذج الغربى للممارسة السياسية على هذا النحو فى إطار الدولة الرأسمالية المتقدمة ضبطاً للعلاقة بين المواطن والسلطة (أى بين العنصرين الآخرين فى معادلة الدولة الغربية وفق الفقه القانونى والسياسى السائد بعد عنصر الإقليم وهما الشعب والحكومة) مما كفل أيضاً قدراً عالياً من الاستقرار السياسى وبالتالى انضباط التطور السياسى للدولة ولو باتجاه الحد من سيادتها لصالح هيئات فوق قمية supra-national (كما فى حالة الاتحاد الأوربى).

... وقد سعت المجتمعات المتخلفة والنامية الى اقتباس أنموذج الدولة الغربى الحديث - فى تربة مختلفة وغير مواتية بالضرورة - فنتج عن ذلك ما يلى:

١ - إقامة دول «غير قومية»: أى دول لا تتطابق حدودها مع حدود (الأمم)

- هذا إن وجدت أمم، وفى حالة عدم وجود الأمة فقد وجدت دول (اعتباطية). وتتمثل الحالة الأولى فى الوطن العربى مثلا حيث قامت دول كثيرة تعبر عن حالة التجزئة السياسية لأمة واحدة، وأخذت تحاول جاهدة بناء أساس لمشروعيتها فى مواجهة (شرعية) - «الأمة». وتتمثل الحالة الثانية فى إفريقيا جنوب الصحراء مثلا حيث قامت دول كثيرة أيضاً، ولكن اعتباطاً وعلى غير أساس اللهم إلا حدود التوزيعات الاستعمارية السابقة لمناطق النفوذ فى القارة.

٢ - دولة بدون مؤسسات حقيقية. لقد وجدت مؤسسات «ظاهرة» نعم. ولكنها بدون روح أى بدون حياة فهى مؤسسات غير حقيقية. وينبع ذلك من تداخل العوامل الدولية والداخلية كما أشرنا والتى أدت إلى (إرباك) و (تقطيع) مسيرة التطور التلقائى الارتقائى المفترض سعيا إلى استعجال (التماثل) مع الغرب - والذى يحقق مصالح مشتركة للغرب والطبقات السائدة.. وكانت نتيجة هذا السعى المشترك الحؤول دون تهيئة الظروف لأقامة هيكل اقتصادى واجتماعى متكامل قابل للتطور ذاتياً، بينما برزت (مؤسسة واحدة) تملك مصادر القوة التى تمكنها من تحديد اتجاه التطور وهى مؤسسة تقف ولو ظاهرياً خارج (المجتمع) وغير معبرة بالضرورة عن ضرورات بناء الهيكل المشار إلية - وهذه المؤسسة هى (مؤسسة ممارسة العنف) أى أجهزة القمع فى تشكيلة السلطة على مستوى الأمن الداخلى والخارجى.

وقد غدت مؤسسة العنف أو القمع هى المحرك من وراء ستار للمؤسسات (الظاهرية) التى أقيمت كبديل للتنظيمات الاجتماعية السياسية الحقيقية.

٣ - الاستبداد «المقنع»، ونقصد بذلك أن الدولة فى المجتمع المتخلف، كدولة غير قومية، ودولة غير ممأسسة، دولة تسودها مؤسسة العنف فى المقام الأول، لم تنجح فى ضبط العلاقة بين (الشعب) و (السلطة) ولو على النسق الغربى أو الرأسمالى: نسق مشاركة المواطنين - كأفراد معزولين مجردين من الوعى الحقيقى، نعم - فى سلطة البورجوازية. أى النسق الذى يفتت الكيانات الطبقية للمجتمع على الصعيد السياسى لتزييف وعى النخبة والجمهور بالمواجهة الطبقية بين كيانات هى أصلا (غير مفتتة) موضوعياً.

ونتيجة لذلك، مارست الفئات الطبقية السائدة فى البلاد المتخلفة، سلطة الدولة بآليات استبدادية فى الواقع رغم إقامة مؤسسات فى «الظاهر».

ثالثاً: السياسة التمثيلية، أو «التمثيلية» باختصار Representativeness

ونقصد بذلك نموذج الممارسة السياسية القائمة على استحداث المشاركة السياسية للأفراد فى سلطة الطبقة الحاكمة بواسطة (ممثلين) يتم انتخابهم لملء الوظائف التنفيذية الرئيسية (رئيس الدولة على قمتها) والوظائف التشريعية، بل وبعض مفردات الوظيفة القضائية.

وللسياسة التمثيلية على هذا النحو نواقص كثيرة تشهد عليها تجربة أوروبا وأمريكا الشمالية وهى نواقص ناتجة عن ممارسة الحكم بالوكالة، وتغييب الطرف (الموكل) عن السلطة الحقيقية، مقابل تنصيب (الموكل إليه)، والذى يعمل فى الغالب كوكيل حقيقى عن البورجوازية المسيطرة وليس عن «الشعب» الخاضع اقتصادياً وسياسياً وثقافياً - بصفة نسبية بطبيعة الحال.

وإذا كانت النواقص قائمة فى عقر دار التجربة الغربية، فهى أنكى وأشد وضوحا (فاضحا) فى التجارب السياسية للبلدان المتخلفة والنامية. فقد استحالت سياسة «التمثيل» Representation الى (لعبة الانتخابات) التى أصبحت علماً على شيوع ظواهر الفساد السياسى والإدارى وتزييف الوعى على أوسع نطاق.

رابعاً: النزعة الاقتصادية الخالصة (أو «الاقتصادوية» Economism):

ونقصد بذلك اقتباس التوجه (الحضارى) الغربى فى إعطاء الأولوية للنمو والتقدم الاقتصادى على العدل الاجتماعى والثراء الروحى والتفتح الحيوى للإنسان - كائن متكامل. وأدى ذلك؛ فى حالة البلدان المتخلفة الى ما هو أسوأ مما يحدث فى العالم الصناعى الرأسمالى الغربى، فقد انقلبت النزعة الاقتصادية من تركيز على الإنتاج والاستهلاك كمحض متغيرين اقتصاديين إلى التركيز على الاستهلاك بصفة أساسية ويقطع النظر عن الإنتاج أى توسيع قاعدة الثروة والدخل ذاتيا. وكانت النتيجة هى انتشار (الأنشطة ذات الطبيعة الريعية) لكسب الدخل الشخصى كبديل للأنشطة المنتجة.

النظام الاقتصادى العالمى

خامساً التمدين Urbanization:

وهذه آخر ظواهر التغريب والتحديث. وقد أخذت فى التجربة الغربية صورة إقامة (مدن) حديثة مزودة بالمرافق المعمارية والاجتماعية اللازمة نسبياً لنمو سكان المدن - فى إطار المعادلة الاجتماعية القائمة.

.. وكما اقتبست البلاد المتخلفة والنامية نموذج (المدينة) الغربى (بقطع النظر عن تراث المدينة فى الحضارات الشرقية وخاصة الحضارة الإسلامية بما فيها الحضارة العربية الإسلامية)، فإن (المدينة المتغربة) الحديثة والمتخلفة - مع ذلك - قد تحولت فى غياب الشروط الاقتصادية والاجتماعية لتطور المدن،، إلى مجمعات مدنية مشوهة.. وفى هذه المجمعات (الحديثة) ارتبط تزاحم السكان الوافدين من الريف مع انتشار البطالة والفقر ونقص مرافق التطور الاجتماعى والعلمى والثقافى والصناعى، وترافق كل ذلك مع استعجال التحديث «المدينى» دون مراعاة للاعتبارات الجمالية (الوطنية) بالمعنى الواسع للمصطلح بما فى ذلك مراعاة اعتبارات (الملاءمة) المعمارية. كانت النتيجة اللازمة هى تحول المدن وخاصة أحيائها المسماة بالشعبية الى (مرابع للبؤس)، إذا صح هذا التعبير.

خلاصة:

لقد أدى اقتباس النموذج الغربى الحديث - وهو نموذج مشوه أصلا بفعل قيود المجتمع الرأسمالى والدولة - إلى نموذج ليس غربياً (وهو بالقطع ليس شرقياً أصيلا) ولكنه نموذج (مقلوب الغربى)، أى نموذج «هجين» واعتباطى بكل مقياس، رغم اقتباس (الدعاية) الغربية فى هذا الشأن. فتحت دعوى الدولة القومية قامت غير قومية، وباسم ديموقراطية المشاركة مورس الاستبداد المقنع، واستحالت عمليات الاقتراع التمثيلى إلى تفويض بالسلطة لغير ممثلين، واستحال الاقتصاد إلى تنمية مشوهة فى أحسن الأحوال، وانقلبت المدن إلى (مجمعات للبؤس). وقبل هذا كله أدت عمليات التحديث المشوه للتكنولوجيا وللنظم القيمية إلى أبنية مشوهة فى هذه وتلك. ولذلك كله يمكن أن يسمى التحديث على النمط الغربى بالنموذج الغربى المقلوب..!

الجزء الثالث: العملية الثالثة: «الأمركة» Americanization

مفهوم الأمركة:

بعد أن تناولنا عمليتى الرسملة والغربنة نتناول عملية الأمركة. ويقصد بها (تلك المحاولة التى تقوم بها الولايات المتحدة الأمريكية لإعادة تشكيل «المجتمع العالمى» world community بما يتوافق مع الضابطين الرئيسيين لسياسات الدول الرأسمالية، أى: الأنانية القومية خارجياً، والطبقة الضيقة داخلياً، وبما يتوافق مع المصلحة والرؤية الخاصة للنظام الاقتصادى - الاجتماعى السياسى الأمريكى فى المرحلة الراهنة وخاصة بعد ١٩٩٠).

ويتضح من تحديد مفهوم الأمركة على هذا النحو ثلاث نقاط:

١ - أن إعادة التشكيل تنصب على المجتمع العالمى ككل وليس على النظام الدولى أو العالمى بالذات. وهذا يعنى أن الجهد الأمريكى فى هذا السبيل يتسم بطابع الاختراق النشيط لجبهات التعامل الإنسانى على المستوى العالمى من اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية وروحية، وعلى جميع المستويات: مستوى الدولة والمستويات فوق - القومية supranatational و دون القومية sub-national أى التشكيلات الاجتماعية فى أطرها المختلفة (أقاليم فرعية - أعراق - عائلات.. إلخ) - وكذلك فإن الاختراق يشمل المجالات المتعددة للنشاط الإنسانى سواء المجال الرسمى من خلال هيئات الدولة، أو مجال العمل من خلال الهيئات غير الدولة non-state.

وأخيراً فإن الاختراق لا يقف عند حدود التعامل مع الأنشطة المستتبعة للعلاقات بين المجتمعات Trans - societal وخاصة الأنشطة الاقتصادية والديبلوماسية والدعائية والأمنية والعسكرية، وهى «الحدود التقليدية» للنظام العالمى، ولكنه يمتد إلى نوعيات أخرى من الأنشطة ويمثل من ثم ميداناً فسيحاً للتدخل من قبل دولة ما فى الشئون (الداخلية .. سابقاً) للدول الأخرى، فتصبح فى حقيقتها «ذرائع» للاختراق. وهذه هى الحال فى الأنشطة المتصلة بما يسمى (حقوق الإنسان) و (البيئة) ولو فى الفضاء الخارجى والقارتين القطبيتين، ودع عنك «التدخل» و «الاختراق» للأنشطة الاقتصادية وبواسطة بعض المنظمات الدولية كما هو الحال بالنسبة لشعارى (الاصلاح الاقتصادى) و (النمو الديموقراطى).

٢ - إن محاولة اعادة التشكيل الأمريكية للمجتمع العالمى تتم انطلاقاً من دافعين رئيسيين ينطبقان على ممارسات الدول الرأسمالية المتقدمة اقتصادياً جميعها، بدرجات متفاوتة، ومن بينها الولايات المتحدة الأمريكية. وهما كما ذكرنا الأنانية القومية فى الخارج والتى تجد «تمامها» فى الاستعمار والسياسة الاستعمارية.. والطبقية الضيقة فى الداخل والتى تتمثل فى مصالح طبقات أو شرائح طبقية معينة وبحيث تفرض منطقها الخاص - والمتغير عبر الزمن - على السلوك الخارجى للدولة.

٣ - أن هناك ضابطا خاصاً للسياسة الأمريكية هو المتعلق تحديدا بطبيعة النظام القائم فى الدولة، فى ضوء الظروف المحيطة به فى المرحلة الأخيرة خاصة بعد انهيار الاتحاد السوفيتى وحرب الخليج الثانية مطلع التسعينات. وأهم هذه الظروف (فراغ القوة العالمى) الناشئ عن انهيار معادلة التوازن القطبى الثنائى وانهيار جبهة العالم الثالث. وقد حدثا متزامنين تقريباً..

آليات الأمركة:

آليات الأمركة فى المجال الاقتصادى: وتتمثل أهم هذه الآليات فى «الدولرة» و «اللبرلة» - ونتناولهما على التوالى:

١ - الدولرة Dollarization

وتعتبر ظاهرة «دولرة» النظام النقدى الدولى كأحد الدوائر الرئيسية فى النظام الاقتصادى العالمى من أهم علامات التطور

فى الاقتصاد الدولى عبر مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

ويقصد بالدولرة اعتبار دولار الولايات المتحدة الأمريكية - بتوافق صريح من أركان المركز الرأسمالى وموافقة ضمنية من سائر العالم - «وحدة النقد» العالمية المعترف لها دون سواها (أو قبل سواها فى أقل تقدير) بصلاحية أداء الوظائف المنوطة بالنقود عالمياً ومحلياً، أى: وسيط التبادل ومخزن القيمة، وأساس الحساب، بالإضافة إلى كونها الأصل الاحتياطى الرئيسى أو المكون الأساسى للسيولة الدولية.

وقد مضى الدولار الأمريكى فى ممارسة تلك الوظائف جميعاً، استناداً - فى البداية - إلى نصوص اتفاقية بريتون وودز المعقودة بتلك المدينة الأمريكية الصغيرة عام ١٩٤٤ والتى سمحت بتغيير القاعدة النقدية الدولية من الذهب إلى صرف الدولار بالذهب وفق ضوابط محددة. ورغم إيقاف التحويل الذهبى للدولار بمقتضى قرار الرئيس الأمريكى فى ١٧ أغسطس ١٩٧١ (أى إيقاف قابلية تحويل الدولارات إلى ذهب) فقد استمر الدولار فى التربع على عرش النظام النقدى الدولى بمباركة من الدول الرأسمالية المتقدمة.

وقد سمحت المكانة الخاصة للدولار فى المعاملات الاقتصادية الدولية، بجنى مكاسب للولايات المتحدة الأمريكية من جراء إقبال دول العالم على اقتناء الدولارات كاحتياطى للسيولة، واتخاذه كوسيط مقبول للدفع. وقد كان طبع وتصدير (الأوراق الخضراء) - ومن ثم تصدير التضخم إلى الدول الأخرى - يمثل رخصة للولايات المتحدة الأمريكية باستيراد قسط من السلع والخدمات الأجنبية دون مقابل حقيقى وإقامة جزء من المشروعات فى الدول الأجنبية بغير تكلفة حقيقية.

.. ورغم ما أصاب المركز النسبى للولايات المتحدة فى الاقتصاد العالمى من ضعف مقارن فى العقدين الأخيرين، فقد واصل الدولار تربعه على عرش النقود فى العالم لدرجة اتخاذه فى بعض الدول المتخلفة كأداة لتسوية المدفوعات الداخلية بين الأشخاص الطبيعية والمعنوية وكمخزن للثروة العائلية المكتنزة، بالإضافة الى كونه يمثل القوام الرئيسى للاحتياطيات التى تحتفظ بها البنوك المركزية وبكميات تتجاوز (هامش الأمان) المطلوب فى المبادلات الاقتصادية الخارجية. (وهذه هى حالة مصر مثلا).

٢ - «اللبرلة» أو حرية التجارة العالمية:

شهدت السوق الرأسمالية العالمية فترة متطاولة من حرية التجارة (١٩٤٥ - ٧٠) وسرعان ما أعقبتها موجات من الحماية التجارية التى وصلت إلى حد اتخاذها مذهباً اقتصادياً سمى بالحمائية القومية pro-tectionism. وكانت الولايات المتحدة سباقة فى ممارسة الحماية والحمائية باستخدام الأدوات غير الجمركية فى المقام الأول وذلك لمواجهة فيضان السلع القادمة من اليابان والبلدان الصغيرة فى الشرق الأقصى والذى تسبب فى إقفال شطر من الطاقات الإنتاجية الأمريكية فى الفروع المنافسة للواردات وخاصة فى صناعات المنسوجات والجلود والأجهزة الكهربائية والألكترونية. وقد مضت الولايات المتحدة فى تصعيد حمايتها فى العقدين الأخيرين فى ظل استرخاء التوتر فى العلاقة القطبية مع الاتحاد السوفيتى وعدم الحاجة أمزيكياً - بالتالى - إلى جزء من الخدمات الاستراتيجية والسياسية «القيمة» فى المواجهة الباردة والساخنة على جبهة شرق وشمال شرق وجنوب شرق آسيا.

ويبدو أن الولايات المتحدة الأمريكية قد عززت - من وراء ستار - قدراتها الاقتصادية والتكنولوجية فى نفس الوقت الذى شهد التدهور التدريجى للقدرات السوفيتية أى منذ أواخر السبعينات إلى أواخر الثمانينات، وتمثل ذلك فى تعاظم القدرة الاقتصادية الأمريكية فى قطاعات الخدمات (لا سيما الاتصالات البعيدة والنقل الجوى والمصارف والتأمين والاستشارات الهندسية والخدمات المهنية)، وفى خدمات المعلومات بصفة خاصة - وإن شئت فقل الأنشطة المتعلقة بالمعارف الإبداعية من علمية «وأدبية وفنية». وجنباً إلى جنب مع هذا التعاظم فى القدرات الاقتصادية لأنشطة الخدمات والمعلومات، فقد تعاظمت قدرات (التكنولوجيا الناعمة) ممثلة فى برامج الحاسبات وأنظمة تشغيلها، وتفوقت فى ذلك تفوقاً ظاهراً على كل من أوروبا واليابان مما كان يدفع إلى ضرورة فتح أسواق جديدة لها. أضف إلى ذلك توسع قطاع إنتاج الحبوب الغذائية الأمريكية والمدفوع فى جانب منه بالدعم الحكومى لأسعار البيع، وهو ما وضع القطاع فى حالة منافسة متصاعدة مع السلع الغذائية (المدعومة أيضا) من دول الاتحاد الأوروبى.

يضاف إلى ذلك تزايد خسائر الشركات الأمريكية فى صناعات تفوقت فيها المبيعات اليابانية على الصعيد العالمى، وفى داخل السوق الأمريكية نفسها وخاصة السيارات وأجزائها وقطع الغيار، مقابل الإغلاق النسبى للسوق اليابانية أمام صناعة أجزاء السيارات الأمريكية.

ولهذا كله بدا الأمر أمام صانعى السياسات الاقتصادية الخارجية للولايات المتحدة وكأنه يدفع دفعاً باتجاه الأخذ بما يلى:

أ - ضرورة فتح أسواق جديدة (أو توسيع الأسواق القائمة) للخدمات الأمريكية، مما يستدعى هدم أسوار الحماية فى الدول الأخرى.

ب - ضرورة وضع الآليات القانونية والتنظيمية التى تكفل الشركات العاملة فى إنتاج وتسويق الإبداعات الفنية (من المواد السمعية - البصرية) والإبداعات الحاسوبية (البرامج وأنظمة التشغيل) - تحصيل مستحقاتها احتكارية الطابع - من جراء استعمال المنتجات الفكرية الأمريكية بالنسخ أو التقليد أى بدون أداء حقوق الملكية الأدبية والفنية وحقوق الملكية الصناعية.

جـ - الحد من القدرات التنافسية للأغذية الأوروبية. والناجمة من السياسة الزراعية المشتركة وخاصة فيما يتعلق بالدعم.

د - فتح الأسواق الخارجية أمام منتجات الصناعة الأمريكية ذات الميزة النسبية التقليدية وخاصة السيارات.

ولقد كانت المعارك (أو الحروب) التجارية التى خاضتها الولايات المتحدة من أجل فتح الأسواق، مع كل من اليابان (بشأن السيارات) وأوروبا (بشأن الأغذية) والصين (بشأن برامج الحاسبات) علامات بارزة على المرحلة الجديدة التى دخلها الاقتصاد الأمريكى، والتى أصبحت تستدعى فتح الأسواق العالمية أمام الخدمات والمعلومات

النظام الاقتصادى العالمى

الأمريكية، والسلع التكنولوجية والغذائية، أى باختصار حمل العالم كله على التحول من سياسات الحماية الى حرية التجارة.

ولهذا خاضت الولايات المتحدة حرباً ضارية سابقت فيها الزمن لمحاولة إثارة الارتباك فى صفوف (الاتحاد الأوروبى) وهو تجمع حمائى بطبيعته، بوصفه (صيغة تكاملية مغلقة)، ولتطويع كل من اليابان والصين، ودع عنك تكييف البلاد (النامية) حديثة التصنيع فى شرق آسيا، إضافة الى فتح أسواق البلاد ذات الموقع (الاحتياطى) - وليس الأصلى فى السوق العالمية - وهى البلاد المتخلفة والمتأخرة فى سائر آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية.

فهذه هى خلفية إبرام اتفاقات جولة أورجواى وإقامة منظمة التجارة العالمية اعتباراً من عام ١٩٩٣. وباختصار فإن الإصرار على هدم أسوار الحماية. ورفع شعار تحرير التجارة، يحقق مصلحة أمريكية فى المقام الأول.

آليات الأمركة فى المجال السياسى

أولا: من علاقة السيطرة/ التبعية إلى علاقة الهيمنة/ الخضوع:

تميزت مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥ - ١٩٩٠) بسيادة علاقتين أساسيتين فى النظام الدولى:

- علاقة التعادل الثنائى بين القطبين (الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى) علاقة السيطرة / التبعية Dominance/ Dependence بين الرأسمالية المركزية (الثالوث: أمريكا وأوربا الغربية واليابان) وبين (العالم الثالث) : وتمثل جوهر التبعية فى التبعية الاقتصادية والتى تناظر الصيغة الاستقطابية لتقسيم العمل الدولى الرأسمالى.

وبانهيار الاتحاد السوفيتى انهارت علاقة التعادل الثنائى (بسقوط أحد طرفيها كلياً) ولم يكن ذلك محض تغير كمى فى النظام العالمى يرمز له بالطرح الحسابى لدولة عظمى من معادلة القوة، ولكنه تغير كيفى يرمز له بسقوط قطب جاذب لكتلة كاملة من دول العالم سواء فى إطار مجموعة التحالف السوفيتى بأوربا الشرقية أو فى إطار العلاقة الخاصة ذات الطابع الفضفاض بين الاتحاد السوفيتى وعدد محدود من بلدان (العالم الثالث). ولقد كانت (جاذبية) القطب السوفيتى اقتصادية وسياسية وأيديولوجية ايضاً. وهكذا سقطت مع الاتحاد السوفيتى (الدعوى) الاشتراكية بطابعها المراوغ.

ولكن وجود القطب السوفيتى وجاذبيته متعددة الأبعاد كانا يضعان قيوداً على حركة القطب الجماعى الغربى وعلى قوة جذبه الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية فى آن، فبقدر ما سمح الوجود السوفيتى بجنى مكاسب معينة للبلدان ذات العلاقة الخاصة معه (مع وعى الخسائر الناجمة أيضاً عن ذلك) فقد سمح النفوذ الغربى الرأسمالى بمكاسب مقابلة لعدد من البلاد المرتبطة به، بدرجات مختلفة، وبأشكال متفاوتة وتم ذلك فى إطار علاقة ذات جانبين متقابلين: السيطرة من جهة أولى لتبعية من جهة ثانية. وإن التبعية الاقتصادية هى التمثيل النوعى للاستعمار الجديد الذى حل محل استعمار الإلحاق والاحتلال أو السيطرة العسكرية - السياسة المباشرة. فالتبعية إذن تمثل (درجة أعلى) فى مضمار ممارسة الاستقلال للبلاد المستعمرة سابقاً بالتخلص من براثن السيطرة القديمة ولكن دون الفكاك كلياً من قيد السيطرة.

ثم إن هذه الدرجة المحدودة أو المقيدة من الاستقلالية قد سمحت لعدد من النظم الاقتصادية - الاجتماعية - السياسية فى (العالم الثالث) بالاستفادة الرشيدة نسبياً من تعقيدات القطبية الثنائية والسيطرة/ التبعية لتحقيق قدر متزايد من النمو الاقتصادى والصناعى وهى الحال فى منطقة الشرق الأقصى خصوصاً والشرق الأسيوى عموماً.

وقد حدث شرخ فى جدار (العالم الثالث) فى الثمانينات من جراء النمو الاستثنائى لشرق آسيا (وشطر من أمريكا اللاتينية إلى حد ما) بحيث لم يعد من الممكن الحديث عن (عالم ثالث موحد) اقتصادياً وسياسيا وثقافيا كما جرى عليه الحال فى الستينيات والسبعينيات. لقد انهارت وحدة العالم الثالث بانسلاخ شرق آسيا وأيضا بالانسلاخ - فى ظروف أخرى - لشطر من أمريكا اللاتينية: ونقصد البلاد الثلاثة الكبيرة: المكسيك (التى دخلت فى منطقة التجارة الحرة لأمريكا الشمالية NAFTA مع كل من الولايات المتحدة وكندا) - والبرازيل والأرجنتين

وبخروج شرق آسيا وبعض أمريكا اللاتينية من حيز العالم الثالث أصبحت مقولة (العالم الثالث) غير ذات موضوع ir-relevant وأصبح من الممكن الحديث عنها بصيغة الماضى أى (العالم الثالث السابق) مثل (الاتحاد السوفيتى السابق) . وأما البقية الباقية من العالم الثالث السابق أى سائر آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، فقد جرى التعامل معها بطريقة خاصة هى التهميش المتزايد وتدجين الفقر وممارسة «الاستخراب» De-stroyment. وكان الحدث الرمزى البارز للطريقة الجديدة لتعامل الغرب الرأسمالى وأمريكا إزاء بقية العالم الثالث (وهى البقية التى يمكن أن نطلق عليها البلاد المتخلفة والمتأخرة بالمقارنة مع البلاد النامية التى تزحزحت إلى شرق آسيا بصفة خاصة) - كان هذا الحدث هو حرب الخليج الثانية أوائل عام ١٩٩١ والتى انتهت بالتدمير العسكرى - الاقتصادى للعراق، كمثل لبقية العالم الثالث المذكورة (أو أمثولة....)

وهكذا يعتبر تدمير العراق أحد ضلعى التغير الدراماتيكى فى مطلع التسعينات إلى جوار الضلع الآخر - أو الأول - وهو انهيار الاتحاد السوفيتى.

ولقد أفسح انهيار الاتحاد السوفيتى ونهاية (العالم الثالث) - المجال أمام العالم الرأسمالى المركزى (الثالوث) لتدشين علاقة جديدة إزاء العالم غير الرأسمالى كله وخاصة العالم الثالث السابق وكذلك العالم الاشتراكى السابق (روسيا وأوربا الشرقية والبلقان).

والركن الركين فى صياغة العلاقة الجديدة من جانب الغرب هى الولايات المتحدة الأمريكية التى أصبحت مطلقة السراح على جميع المستويات:-

- مستوى التحالف الغربى.

- مستوى العلاقة بين الغرب وغير الغرب.

- مستوى العلاقة بين أطراف (اللا غرب).

ويرجع الموقع الخاص للولايات المتحدة على هذا النحو إلى تفردها بالتفوق العسكرى وبالقوة السياسية - الدبلوماسية الفريدة بالإضافة إلى موارد خاصة فى الميدان الاقتصادى التكنولوجى والعلمى - الفكرى - الثقافى سوف نعرج عليها فيما بعد.

وخلاصة ما سبق أن: انهيار الاتحاد السوفيتى وتهاوى جاذبية (الدعوى) الأيدلوجية الاشتراكية، وأن نهاية العالم الثالث بتوقف حدود النمو عند شرق آسيا وشطر من أمريكا اللاتينية - كل ذلك مقابل بقاء الغرب وحيداً على القمة الاقتصادية - السياسية - الفكرية - الأيديولوجية، وبقاء الولايات المتحدة متربعة وحيدة على قمة القمة - إن ذلك قد سمح بإعادة صياغة العلاقة الأساسية فى النظام العالمى على النحو التالى:

هيمنة الرأسمالية الغربية بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية على العالم ككل. وإن الهيمنة يقابلها الخضوع. فتكون العلاقة الأساسية هى علاقة الهيمنة/ الخضوع Hegemony /subordination وتتضمن هذه العلاقة الأبعاد التالية:

- إن العالم كله يصبح بمثابة «منطقة للتوسع» بالنسبة للرأسمالية Expansion zone.

- إن الخضوع للرأسمالية إذن هو المقابل للتبعية السابقة.

- فحوى المزدوجة الجديدة هو تقليص هامش الاستقلالية الذى تضمنته علاقة التبعية وفق التحليل الجدلى. وبعبارة أخرى فإن هامش حرية الحركة فى الميدانين الاقتصادى والسياسى للتبعية أصبح معرضاً للتقليص الجذرى بمقتضى الهيمنة ليصبح نوعاً من الخضوع.

إن علاقة أو مزدوجة الهيمنة والخضوع يتم تلوينها تلويناً خاصا وفق الخط الأمريكى.

وبعبارة أخرى فإن مصلحة ورؤية الولايات المتحدة تحددان أشكال ومضامين خضوع العالم غير الرأسمالى للرأسمالية.

تطبيقاً لما سبق فإن الولايات المتحدة فرضت على العالم غير الرأسمالى

- بل وفرضت على حلفائها فى المقام الأول - التحول من الحماية التجارية والحمائية القومية عموماً إلى حرية التجارة والليبرلة كما سبقت الإشارة. هذا فى المجال الاقتصادى، وله آثاره النوعية على مسار النمو الاقتصادى والصناعى فى البلدان النامية فى شرق آسيا. أما فى المجال السياسى - العسكرى فإن الولايات المتحدة تتولى صياغة خطوط التعامل دون معقب فى أقاليم العالم المختلفة وتحشد من خلفها - طوعا أو كرها - حلفاءها وشركاءها وتوابعها والتبع لها على مستوى العالم كله (ولكل من هذه المصطلحات مدلوله الخاص).

وفى النهاية إذن فإن الخضوع للرأسمالية يصير فى التحليل الأخير بمثابة خضوع للولايات المتحدة الأمريكية من جانب العالم غير الرأسمالى.

- إن آليات الخضوع للرأسمالية وللولايات المتحدة الأمريكية تختلف ما بين منطقة وأخرى فى العالم غير الرأسمالى.

أ - ففى البلاد النامية من العالم الثالث السابق، أى فى شرق آسيا وشطر من أمريكا اللاتينية تكون الآليات الاقتصادية هى الآليات الرئيسية المستخدمة (التجارة - الاستثمارات - تدفقات الأموال والتكنولوجيا).

ب - وفى البلاد المتخلفة والبلاد المتأخرة (وتشكل بقية العالم الثالث السابق) تصبح الآليات الرئيسية هى آليات التعامل السياسى - العسكرى / وهذه آليات للإخضاع المباشر.. مقابل الآليات الاقتصادية للإخضاع غير المباشر.

جـ - وفى العالم الاشتراكى السابق (المجموعة السوفيتية سابقاً) يستخدم مزيج من الآليات الاقتصادية والآليات السياسية - العسكرية. أى أنه مركب مزدوج من محاولات الإخضاع المباشر والإخضاع غير مباشر.

وفى ضوء ما سبق تتضح أوجه عدم الدقة فى الاستخدام الراهن لمقولات تهاوت الأركان التى بررت استعمالها فى مرحلة سابقة:

أ - مثل مقولة شمال / جنوب.. فقد سقط أحد ركنى الشمال (وهو الاتحاد السوفيتى) وأحد ركنى الجنوب (انسلاخ شرق آسيا)

ب - ومقولة المركز / المحيط أو الأطراف. فلم يعد ثمة محيط معلوم الحدود وإنما أصبح العالم كله خارج الرأسمالية بمثابة محيط الرأسمالية. وأما المحيط السابق فقد تفسخ لينصهر فى إطار (المحيط) الجديد لدائرة دائمة التغير. ويعاد توزيع مواقعه من جديد.

ج - وبالطبع مقولة (العالم الثالث) التى كانت تستمد مبررها من وجود عالمين آخرين: عالم أول (رأسمالى) وعالم ثان (اشتراكى أو سوفيتى).

د - ومقولة (شرق/ غرب) فقد انهار الشرق (الممثل سوفيتياً) ليبقى الغرب (الممثل أمريكيا).

هـ - ومقولة (القارات الثلاث: أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية) فقد انسلخت البلاد النامية فى القارتين الثانية والثالثة عن (البقية).

ثانياً: من الاستعمار الجديد رقم (١) إلى الاستعمار الجديد رقم (٢)

قام الاستعمار الجديد كما هو متداول فى الكتابات ذات الصلة - على إحلال آليات السيطرة غير المباشرة (الاقتصادية أساساً) فى ظل الاستقلال السياسى للمستعمرات السابقة فى آسيا وإفريقيا غداة الحرب العالمية الثانية، محل الآليات المباشرة للاستعمار التقليدى والممثلة فى حرمان البلدان المعنية من حقوقها المتصلة بالسيادة، وهو الحرمان الذى يصل إلى أقصاه من خلال الاحتلال العسكرى وتنصيب سلطة سياسية ممثلة للدولة القائمة بالاحتلال.

وتمثل الجانب الاقتصادى للاستعمار القديم فى صيغة تقسيم العمل الدولى الرأسمالى القديم والممثل فى صيغة التخصص الإنتاجى: ما بين صناعة (فى الدول الاستعمارية) وزراعة ومناجم (فى المستعمرات).

النظام الاقتصادى العالمى

ويعبر عن السيطرة غير المباشرة من خلال (المعادل الموضوعى) أى التبعية الاقتصادية وسبقت الإشارة إليها.

ويناظر الاستعمار الجديد من خلال التبعية ما يطلق عليه «الثورة العلمية التكنولوجية» لمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وما ترتب عليها من نشوء تقسيم العمل الدولى الرأسمالى الجديد - أى تقسيم العمل على أساس تكنولوجى تقسيم العمل داخل الصناعة: من خلال استئثار الدول الصناعية الرأسمالية المتقدمة بالفروع الصناعية الأكثر تطوراً مقابل نقل شطر من الطاقات الصناعية فى الفروع الأقل تطوراً إلى قسم من العالم الثالث السابق، هى البلاد النامية الآن فى شرق آسيا بصفة أساسية، كما قلنا غير مرة.

وتغطى مرحلة الاستعمار الجديد والثورة العلمية التكنولوجية (الأولى) ما بين ١٩٤٥ و١٩٩٠ أو قبلها بقليل منذ أواسط الثمانينيات تقريباً).

... وهكذا ومنذ منتصف الثمانينات أخذت تتبلور ملامح الثورة العلمية التكنولوجية (الثانية) ممثلة فى التطور (الانفجارى) لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات، والتكنولوجيا الحيوية وتكنولوجيات الطاقة الجديدة والمتجددة وتكنولوجيا ت المواد الجديدة وقد سمح تحكم العالم الرأسمالى المركزى (الثالوث فى القمة البازغة Emerging Top Technolohies بنقل شطر من الفروع الإنتاجية الصناعية الأدنى تطوراً من الدرجة العالية أو الرفيعة الجديدة إلى البلاد النامية فى شرق آسيا والبلدان المزمع إلحاقها مباشرة بالمركز فى أوربا الشرقية وما حولها (منطقة أوراسيا).

لقد تحولت صيغة التخصص من تقسيم العمل داخل الصناعة إلى تقسيم العمل خارج الصناعة. وبعبارة أخرى فقد أصبح التقسيم الرئيسى هو بين الأنشطة الصناعية (وهذا يسمح بنقل تكنولوجياتها على نطاق واسع إلى البلدان المزمع رسملتها) والأنشطة فوق الصناعية، أى أنشطة الخدمات والمعلومات الأكثر تكثيفاً للبحث والتطوير R& D In-tensive وهذه يتعين التركيز عليها وتعميقها داخل الثالوث: بحيث يتمركز إنتاجها فى عقر دار أمريكا الشمالية وأوروبا الغربية واليابان، ويتمركز استهلاكها (استخدام أو استعمال تكنولوجيات القمة) فى ذات المناطق الثلاث ولكن مع نقل شطر من هذا الاستهلاك كمنتجات جاهزة للاستعمال الوسيط والنهائى فى عملية إنتاج السلع أو إنتاج الخدمات الأخرى.

ومن الجدير بالذكر هنا أن نحو ١٠٪ فقط من إنتاج الخدمات العالمى (والمتركز فى الثالوث) تتم المتاجرة به دولياً، مقابل ٩٠٪ من الخدمات تظل غير متجرة un-tradable بما يعنى أنها تبقى فى حيز الاستخدام (الداخلى) للدول المنتجة.

ويتمثل جزء كبير من نسبة ال ١٠٪ فى الحاسبات الآلية ومعدات الاتصال بين المسافات المتباعدة Telecommunications وفى داخل هذه النسبة المدولة تجارتها وخاصة باتجاه البلاد النامية، فإن نحو النصف يتمثل فيما يطلق عليه الخدمات الوسيطة أو الإنتاجية أى التى تستعمل فى استكمال إنتاج سلع (خاصة من الحاسبات ومعدات الاتصال) أو فى إنتاج خدمات أخرى. ويقدر هنا أن حوالى ٨٠٪ من تكلفة إنتاج الحواسب تعزى إلى أنشطة الخدمات. وبذلك تتضح كثافة المحتوى (الخدمى) من سلع التكنولوجيا المتقدمة. وتمثل هذه الخدمات الإنتاجية ٥٠٪ تقريباً من إنتاج الخدمات فى البلاد النامية وهى حصة قابلة للارتفاع. وتتأكد الأهمية للخدمات فى حركة تدويل الإنتاج من حقيقة أن حوالى ٥٠٪ من الاستثمارات التى تقوم بها الشركات عابرة الجنسيات إنما تنصب على أنشطة الخدمات.

هذا وتمثل الشركات عابرة الجنسيات - بوصفها الفاعل الرئيسى فى مضمار تدويل الإنتاج - الأداة الرئيسية لممارسة السيطرة الاقتصادية الجديدة بأدوات تكنولوجيا الخدمات والمعلومات أو التكنولوجيا المتقدمة.

وتتميز السيطرة الاقتصادية الجديدة (فى عهد علاقة الهيمنة/ الخضوع) باتخاذ وسائل ثورة المعلومات والاتصال كقناة فعالة لممارسة التأثير الأحادى بطريقة أعمق وبوتيرة أسرع مما سبق. وتفسير ذلك أن الشركات الدولية لم تعد تعتمد فى سيطرتها على تملك الأصول الرأسمالية للمشروعات المشتركة فى البلاد المضيفة لاستثماراتها أى ما يسمى Equity participation وهى الصيغة التى سادت حتى بداية السبعينات. وبعبارة أخرى لم تعد تعتمد على استراتيجية التملك وإنما أصبحت تعتمد على احتكار تقديم الخدمات والمعلومات من خلال العلاقات التعاقدية مع المشروعات القائمة فى الدول الأخرى، والأهم من ذلك تطوير هذه العلاقات من حيث وظيفتها: فقد تمثلت هذه الوظيفة سابقاً فى إحداث ما يسمى (التكامل البسيط) مع المشروعات المذكورة Simple integration عبر عقدى السبعينيات والثمانينيات فى إطار حركة نقل الصناعة من أمريكا الشمالية وأوروبا الغربية واليابان إلى البلاد النامية خاصة فى شرق آسيا باستغلال العمل الرخيص كمصدر خارجى لتطوير الميزة النسبية لصناعات وتكنولوجيات دول المركز الصناعى الرأسمالى المتقدم Outsourcing ولكن منذ أواخر الثمانينيات وفى أوائل التسعينات جرى التحول إلى وظيفة جديدة فى إطار سيطرة الشركات عابرة الجنسيات على المشروعات الخارجية. وتلك هى وظيفة (التكامل المعقد) Complex integration وذلك بسيطرة المراكز الرئيسية للشركات المذكورة على المشروعات الأخرى بما فيها فروعها والشركات المنتسبة إليها بدرجات متفاوتة Affiliated اعتماداً على إقامة صيغة جديدة لتوزيع المهام على النطاق العالمى للشركة وبطريقة محكمة تضمن فاعلية للإشراف المركزى للمقر الرئيسى بما فى ذلك مهام: البحث والتطوير، وتصميم المنتجات، والتسويق، وتدبير مصادر التمويل. وإنما أصبح هذا ميسراً بفعل التسهيلات التى تتيحها ثورة الاتصال الشبكى بين الحاسبات

الآلية بين مختلف أجزاء العالم بما يسمح بالنقل الفوري أو اللحظي للمعلومات المتعلقة بالبحث والتصميمات وفرص الأسواق وحركات الأموال.

وباختصار لقد أصبحت الشركات عابرة الجنسيات للدول الرأسمالية المتقدمة قادرة على انتهاج استراتيجية السلطة كمقابل لكل من استراتيجية التملك واستراتيجية التعاقد على التوالي.

وفي ختام استعراضنا لهذه النقطة نشير إلى أن استخدام استراتيجية السلطة في إطار التكامل الشبكي للشركات عابرة الجنسيات يمثل امتداداً آخر للظاهرة العامة التي أشرنا إليها سابقاً: ظاهرة الهيمنة التي تمارسها الدول الغربية وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية. ونظراً لأن هذه الدولة الأخيرة تعتبر أكبر مستثمر أجنبي في العالم، حيث تمثل (دولة الموطن) لأكبر الشركات العاملة في الإنتاج المدول وتقدم الشطر الأعظم من التجارة داخل المنشآت Intra-firm trade على الصعيد العالمي، فلذلك يمكن القول أن ظاهرة (السيطرة بالسلطة) هي ظاهرة أمريكية في المقام الأول.. وهي أيضاً الآلية الاقتصادية الرئيسية للاستعمار الجديد في مرحلته الراهنة، والذي نصفه بأنه الاستعمار الجديد رقم (٢) تمييزاً له عن الاستعمار الجديد رقم (١) والذي كان يعتمد في تحقيق سيطرته الاقتصادية على إدراج البلاد المتخلفة في إطار التبعية عن طريق تملك الأصول أو إجراء التعاقدات.

إن البلاد المضيفة للشركات واستثماراتها ذات المكون الخدمي والمعلوماتي المتزايد أصبحت معرضة أكثر من ذي قبل للخضوع للخطط الموضوعة من مراكز الشركات الدولية في إطار استراتيجياتها العالمية للتكامل الوظيفي والشبكي.

فهذا هو التجسيد العيني - في الميدان الاقتصادي - للعلاقة الرئيسية في النظام العالمي البازغ: علاقة الهيمنة / الخضوع.

غير أن الإخضاع بالآليات الاقتصادية ولو كان بالتسلط المباشر (استراتيجية السلطة) يمثل مع ذلك درجة دنيا على سلم الهيمنة وسلم الخضوع. فهو إخضاع موجه للبلاد الأكثر نمواً في العالم الثالث السابق، والتي نمت في ظروف القطبية الثنائية، وبإرادة سياسية لا لبس فيها من قبل الغرب بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية لمواجهة الاتحاد السوفيتي وحلفائه في مضمار الحروب الساخنة المحدودة والحرب الأيديولوجية (الباردة).

أما البلاد التي تم استبعادها من حلبة النمو والتي يمكن أن نطلق عليها حالياً البلاد المتخلفة والمتأخرة - كفئتين من البلاد المتبقية من العالم الثالث السابق - فإنها معرضة لشكل آخر من علاقة الهيمنة الخضوع في ظل الاستعمار الجديد رقم (٢).

الاستعمار من الجذور:

تواجه بقية العالم الثالث السابق، ولا سيما في الإقليم العربي - الأفريقي وبعض من حزامه الإسلامي العريض، سياسة الهيمنة أمريكية الطابع، باستخدام آليات سياسية - عسكرية - ثقافية وإيديولوجية في المقام الأول. ويتم الإخضاع في هذه الحالة عن طريق تطويع وترويض الإرادة السياسية للبلدان المعنية عن طريق اختراق هياكلها الاجتماعية وبنياتها الوطنية والقومية ومركباتها الثقافية والأيديولوجية.

إن التدخل الأمريكي بوساطة الدبلوماسية، وأعمال الدعاية، وأنشطة الإغاثة والمعونة، وأنشطة القوات المسلحة والمخابرات، قد استهدف في حالات كثيرة من العالم الثالث السابق وخاصة في البلاد العربية والإفريقية التلاعب بمكونات التركيب الاجتماعي والقومي، فضلا عن التلاعب بالمتغيرات المحيطة بوجود الدولة ذاتها ويدورها الإقليمي لتحقيق المصالح والرؤى الأمريكية الظرفية. وقد أدى العمل الأمريكي عند الجذور Grass roots للمجتمعات المعنية إلى إحداث تشويه متعمد في التعبير عن الهوية الوطنية والشخصية القومية والتطلعات الاجتماعية المشروعة للقوى الغالبة في المجتمع. وهذه هي الحال مع التدخل الأمريكي المباشر في كل من العراق، والصومال، والبوسنة على سبيل المثال. أما التدخل غير المباشر وباستخدام أدوات الدبلوماسية والدعاية والمعونة فقد استهدف تحقيق نتائج مشابهة بطرق أخرى في بلدان عربية وأفريقية وآسيوية عديدة.

بذلك يتميز الاستعمار الجديد رقم (٢) (في الطبعة الأمريكية) تميزاً واضحاً عن الاستعمار الجديد رقم (١) والذي كان يكتفي بالاختراق الاقتصادي والثقافي ولا يصل إلى حد التلاعب بمقومات الهوية وجذور المجتمع.

ثالثا: إعادة صياغة السياسة الاقليمية:

تقوم أمركة السياسة العالمية في عقد التسعينات على إعادة صياغة الأقاليم أو النظم الإقليمية في العالم.

ففي عهد القطبية الثنائية والعالم الثالث وجدت عدة نظم إقليمية في مقدمتها: النظام الإقليمي لأوربا الشرقية والمتمحور حول الاتحاد السوفيتي، والنظام الإقليمي لأوربا الغربية والمتمثل في تجربة «الجماعة الأوروبية» ونظم إقليمية متفاوتة في قوتها ودرجة تبلورها في العالم الثالث السابق مثل نظام جنوب شرق آسيا (ممثلا في رابطة الآسيان) والنظام الإقليمي العربي (متمثلا في جامعة الدول (العربية) والنظام الإفريقي الشامل pan-African (ممثلا في منظمة الوحدة الأفريقية).

وقد أدى الحدثان الدراميان لعام ١٩٩١ (انهيار الاتحاد السوفيتي وتدمير العراق) إلى تغير جذري في لوحة النظم الإقليمية في العالم: إذ عصف بالمنظومة السوفيتية وأزالها من الوجود، وأثار الارتباك في التوجه الاستراتيجي العالمي للجماعة الأوربية. بينما طح أرضاً بالنظام الإقليمي العربي ودوخ منظمة الوحدة الأفريقية. وقد سعت الدولة المتربعة على عرش القيادة السياسية - العسكرية للعالم إلى إعادة صياغة السياسة الإقليمية في العالم بما يلائم مصالحها ورؤاها. وتمثلت خطوط السياسة الأمريكية في هذا المقام فيما يلي:

١ - تمييع خطوط التمايز على أساس الهوية في المنظمات الإقليمية وفي مقدمتها النظام الأوربي ونظام جنوب شرق آسيا. ويتمثل التمييع الأمريكي للنظام الأوربي في تجريده من القوة العسكرية والسياسية المستقلة وإثارة الارتباك في سياساته الاقتصادية. وقد أشرنا إلى النقطة الأخيرة. أما عن النقطة الأولى فهي واضحة من طرح (الأطلنطية) كخط سياسي - عسكري للتعامل الاستراتيجي

النظام الاقتصادي العالمي

الأوربى بدلا من (الأوروبية) أو تنوعاتها مثل (المتوسطية).

إن الأطلنطية (ممثلة فى حلف شمال الأطلنطى) تمثل كلمة السر الأمريكية لحشد أوروبا غرباً وشرقاً - أو بالأحرى استمرار حشدها - خلف أمريكا رغم زوال العدو السوفيتى. هذا بينما أن دعم (الأوروبية) يمثل استقلالية بغيضة بلا ريب من وجهة النظر الأمريكية.

وأما التمييع الأمريكى للنظام الأسيوى فهو يتحقق بضربة واحدة تعمق هى أيضاً من تمييع الإقليمية الأوربية، ونقصد بذلك (السياسة الأبكية) [نسبة إلى، إقامة مجموعة (أبك) -APEc The Asia-pacific Econom- ic Forum].

ويضم هذا التجمع أو المنتدى ثمانية عشر بلدا منها أحد عشر بلداً آسيوية (وهى البلدان الستة أعضاء رابطة آسيان بالإضافة إلى الصين وهونج كونج واليابان وكوريا الجنوبية وتايوان) وثلاثة بلاد من الأوقيانوسيا (استراليا ونيوزيلندا وبابوا غينيا الجديدة) ومن أمريكا الشمالية والجنوبية تأتى أربع دول: الولايات المتحدة وكندا والمكسيك وشيلى.

وليس من المصادفة أن تجمع الآبك يلى الاتحاد الأوربى مباشرة من حيث حجم العضوية ومن حيث شمول برامجه فى مجال التعاون.

ويلاحظ إذن أن إدخال بلدان شرق آسيا فى (الآبك) الذى تتم إدارته وفق التوجه الأمريكى (حرية التجارة، ليبرالية الاستثمارات... إلخ) يمثل ضرباً من ضروب التحوط ضد احتمالات النمو المستقل للاقتصادات الاسيوية ومن خلال صيغة تكاملية إقليمية فعالة.

وأما فيما يتعلق بالنظم الإقليمية تبلورا والأضعف فى مضمار ممارسة القوة بأشكالها المختلفة، وفى مقدمتها النظام الإقليمى العربى فإن هناك توجها أمريكيا نحو محاولة استئصال هويتها الذاتية.

٢ - دخول الولايات المتحدة الأمريكية قاسما مشتركاً أعظم فى الترتيبات الإقليمية الجديدة على مستوى العالم، وقيامها بدور رئيسى - بل لعله الدور الرئيسى - فى إدارة التفاعلات داخل كل نظام إقليمى على حدة Regional-intra وفيما بين الأقاليم وبعضها البعض Inter regional

رابعاً: من توازن القوة الثنائى إلى موازنة القوى متعددة الأطراف:

لقد ساد توازن القوة الثنائى بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى بين ١٩٤٥ و ١٩٩٠ وبانهيار علاقة التعادل بين القطبين انفسح المجال أمام الولايات المتحدة لممارسة دور (حامل الميزان) Balancer على المستوى العالمى كأداة لمراقبة التفاعلات الدولية والسيطرة على اتجاهاتها لمصلحة الولايات المتحدة الأمريكية وفق رؤية القوى المتنفذة فيها حالياً.

وخلاصة ما نود أن نذكره هنا هو أن الولايات المتحدة نظرا لأنها لا تستطيع لعب دور الشرط العالمى world Gendrome بكل ما يتطلبه هذا الدور من موارد للقوة الاقتصادية والعسكرية وغيرها، وخاصة فى ضوء انبعاث الفوضى العالمية world dis-order فى أعقاب انفراط النظام الدولى السابق - فإنها تمارس سياسة أكثر اقتصاداً فى استخدام مواردها الخاصة وذلك باتباع سياسة من مستويين:

- مستوى أصلى أو حال، ويتمثل فى تشجيع قيام كتل متواجهة من الدول أو الأقاليم بعضها أمام بعض، ثم حفظ توازن العلاقة فيما بينها بطريقة واحدة هى تدخل الولايات المتحدة الأمريكية كوسيط ولو من خلال قاعدة (فرق تسد) Divide and Rule.

وانظر مثلا إلى علاقة المواجهة - الصريحة أو الضمنية - فى آسيا بين اليابان والصين، وبين الصين وتايوان، وبين اليابان وكوريا، وبين كوريا الشمالية وكوريا الجنوبية، وبين اليابان وروسيا، وبين الهند والصين، والهند وباكستان، وبين تركيا وروسيا ... فهل تجد من قوة لحفظ التوازن سوى أمريكا؟

نظر إلى علاقة التوازن غير المتكافئ بين إسرائيل والدول العربية وخاصة مصر. أو العلاقة بين جنوب إفريقيا وبعض جاراتها. بل انظر إلى العلاقة بين القارات: أوربا/ آسيا مثلا. فلن تجد سوى الولايات المتحدة حافظاً للتوازن.

وفى حالات أخرى يكون حفظ التوازن سياسة غير معلنة، بل مضمرة أو ضمنية: كما هو الحال بين تركيا وإيران، وبين العراق وإيران وبين سوريا والعراق... إلخ.

ففى جميع التنويعات السابقة تحقق السياسة الأمريكية أهدافها فى ضبط التفاعلات بين الأقاليم، وداخل الأقاليم، باستخدام موارد الآخرين .. ويكون التدخل الديبلوماسى ، وبأدوات أخرى فى حالة اختلال التوازن لإعادته إلى سيرته الأولى.

ولكن ما هو الحال إذا انفرط عقد التوازن مستقبلا بأن خرج طرف ما عن قواعد اللعبة المدارة أمريكيا هنا يأتى الخط الاحتياطى للسياسة الأمريكية.

٢ - المستوى الاحتياطى: ويتمثل فى التحول عن موازنة القوى ببعضها البعض إلى ممارسة التفكيك وتشجيع البعثرة داخل الطرف المعنى. ومع أن هذا المستوى لم يتم اللجوء إليه بطريقة كاملة فى السنوات السابقة، فإنه تجرى المحاولات لتجميع عناصره من بين الإرث المعقد لكل مجتمع والمتمثل فى تركيبته القبلية أو العرقية أو الطائفية أو الحزبية أو الطبقية أو القومية.

فمن المتوقع إذن أن تتم إثارة هذا المستوى كخط احتياطى محتمل فى البلدان أو المواقع المناوئة للاستعمار الجديد رقم(٢).

وليس هذا أمراً مستبعداً، فإنه يستعمل بالفعل وبالتوازى مع سياسة فرق تسد فى حالة العراق مثلا (التلاعب بالنزاع الداخلى على أسس مذهبية وقومية: حالة الشيعة وحالة الأكراد).... ■

الملف

العمارة والفنون الإسلامية..

٢٢ رمزية العمارة فى المنظومة الإسلامية، فتحى عبدالله. ٢٤ الفنون الإسلامية بين الإقطاع والبورجوازية (رؤية سوسيو - تاريخية)، محمود إسماعيل.
٢٨ مقدمة فى العلاقة بين العمارة العربية والفنون، محمد عبدالسلام العمرى.
٥٤ المستشرقون وتأريخ العمارة العربية الإسلامية، خزعل الماجدى.

رمزية العمارة فى المنظومة الإسلامية

فإن التمثيل الرمزى لحكاية من الحكايات الكبرى يتعدد ويختلف حسب طبيعة الممثل ومدى ملائمته للشروط التاريخية لتلك الحكاية، وقد مثل «فن العمارة» تطور الأيديولوجيا الإسلامية منذ التجربة الأولى والتى عكست تطابق سلوك الأفراد وعلاقاتهم الإجتماعية والاقتصادية مع منظومة القيم الجديدة. وكان «المسجد» البسيط الذى لا يشغل حيزاً ثابتاً من الفراغ رمزًا لتلك الحقبة، وقد انحسر دوره فى أداء الطقوس. ومع الاستقرار وسيطرة السلطة الجديدة تطور المسجد ليشغل حيزًا ثابتًا وأصبح له بناء محكم ومن هنا اتسع دوره ليصبح مكانًا مركزيًا خاصًا بالاجتماعات الدورية التى تساهم فى استكمال المنظومة وبناء نظرية خاصة للمعرفة وعلى الجانب الآخر استكمال الشكل الرمزى للحدود والقوانين المنظمة لعلاقات القربى والجوار وبعض الحروب الصغيرة.

وبعد أن سيطرت الأيديولوجيا الإسلامية على شبه الجزيرة العربية وأقامت الأحلاف والاتفاقيات العسكرية كان «الجامع» هو مكان القائد العسكرى والمنظم الاجتماعى ومطور الأنساق العقلية، بجوار الشعائر والطقوس التى تربّى العواطف والمشاعر الجديدة وتخلصها من قوانين القبيلة وتدفع بها إلى أممية من نوع خاص.

وبدأ التخييل الاستعارى يراود الآباء الأوائل لنشر هذه الأيديولوجيا، فلم يجدوا إلا الصراع والغزو الذى خفف من مثاليتهم وقربهم كثيرًا من الواقع المتعين، ليشكلوا أهم خصائص هذه الامبراطورية، وكان المسجد هو أول مايبنون فى البلاد المفتوحة، وقد ظلت عمارة بسيطة تناسب الحالة الحربية والمثالية المتعالية.

ومع الدولة الأموية تحول «القائد والمنظم» إلى حاكم مدنى يسيطر على مجتمع متعدد الثروات ومتعدد الجنسيات ومجاور لإحدى الحضارات الكبرى «الحضارة الفارسية» ذات الأبهة والفخامة. وقد تأثرت العمارة فى تلك الحقبة سواء على مستوى «الجامع» الذى نفذه وبناه معماريون متخصصون وزخرفوا أعمدته وجدرانه واستخدموا الحروف والآيات فى التزيين. وأصبح امام الجامع بعد أن كان ممثلا للأيديولوجيا فى صورتها النقية أقرب مايكون إلى دور السياسى المرتبط بتوجهات الحاكم، الذى انفصل مكانيًا عن الجامع وأقام له «قصرًا» استخدم فيه كل فنون العمارة المعروفة فى تلك الحقبة، ليعلن انفصاله الروحى والمادى عن المجتمع، فضخامة المبنى تثير فى نفوس المشاهدين نوعًا من الرهبة والخوف وكذلك نوعًا من الإجلال والاحترام اللائقين بطبقة الملوك والحكام. ومع ذلك فقد كان «قصر» الحاكم المسلم ذا خصوصية شديدة،

فالصحن الواسع كان مكانًا للاجتماعات سواء بالولاة أو الأمراء أو بعامة المسلمين ، أو لعقد الاتفاقيات مع غير المسلمين. وهكذا انفصل الجامع عن أداء دوره السياسى، مما دفع الحكام والسياسيين إلى محاولة تجميله وزخرفته بدرجة أكبر، فنشأت ملحقاته كالميضئة والمئذنة، وأصبح القائمون على الشعائر والخدمات عمالاً فى الدولة، لا متطوعين مما أثر كثيرًا على العلاقة الروحية لهؤلاء العمّال.

أما عمارة الأثرياء والتجار من أهل البلدان المفتوحة فكانت ألصق بموروثهم الحضارى، فقد التزم التجار المصريون الإقامة بجوار المياه وزرع الأشجار أمام المنازل، وتزيين البيوت بالأساطير القديمة والميثولوجيات الموروثة أو تحريفها قليلا بما يتفق مع الأيديولوجيا الجديدة.

أما البغداديون فقد التزموا بالعمارة الأفقية ذات الفراغ الكبير والاقتراب كذلك من المياه، أما الشوام فقد كانت عمارتهم متأثرة إلى حد ما بالعمارة الفارسية.

أما عصر تعدد الثقافات والجنسيات الفاعلة فى الإمبراطورية الإسلامية - دولة العباسيين - فقد شهد ازدهارًا اقتصاديًا خاصة فى المركز - بغداد - أثر هذا الازدهار على كافة الفنون ومنها العمارة، فقد أصبح الجامع تحفة فنية أو أثرًا من الآثار له فنيّ ون مختصون وقائمون على عمارته، ويقصده المهتمون لا للصلاة فقط وإنمالمعرفة جمالياته المتمثلة فى النوافذ ذات الخشب الخاص والمحفور عليه والزجاج المعشقّ والسقف المطعم بالأحجار الكريمة والأعمدة الرخامية ذات التويجات أما القصر فقد اتسعت مساحته وضم جناحًا خاصًا بالخدم والوصيفات، وأقيمت أمامه النوافير وأماكن للهو والشراب وكأن هذا القصر ملهى مليئ بالمغنيات والموسيقيين والمخنثين والخصيان الذين يؤدون أدوارًا هزلية للتسرية عن النخبة الحاكمة.

وفى الجانب الآخر انفصل عن الجامع دارّ للقضاء وأماكن لتعليم القرآن والفقه إلا أن عمارتها كانت فقيرة. إن أماكن التعليم كانت فى الغالب مسكنًا للشيخ أو المعلم ومن هنا كانت أقرب إلى عمارة العامة . وظهرت فى هذا العصر «المصحات» التى تعالج المرضى وكانت عمارتها أقرب إلى العمارة الإغريقية من حيث التجسيد وعدم وجود الفراغ الكبير. وبانتهاء الدولة العباسية كانت العمارة الإسلامية قد وصلت إلى ذروتها. وما أضيف إلى هذه العمارة من التكايا والأسبلة فى العصور المتأخرة لم يكن إلا نوعًا من أنواع التجويد والتحسين دون ابتكار أو إبداع.

أما العثمانيون الأتراك فقد أدخلوا إلى العمارة الإسلامية روح العنف والقتال إذ أنشأوا القلاع والحصون والأماكن الخاصة لإقامة الجند وكذلك الأماكن الخاصة للسجن والتعذيب.

إن فن العمارة منذ العصر الحديث لم يعد له خصوصية فى العالم الإسلامى، فقد تعرض لهجمات شرسة من التغريب أو البحث عن أشكال قديمة، كلها لاتصلح لانتفاء السياق الثقافى الذى يخلق تمثيلاته الخاصة

فتحى عبد الله

الفنون الإسلامية بين الإقطاع والبورجوازية

رؤية سوسيو - تاريخية

محمود إسماعيل

(أ) تمهيد

كثيرة ومتنوعة هى الدراسات الوصفية عن نشأة الفن الإسلامى وتطوره ومدارسه وخصائصه.. إلخ لذلك لن نهتم كثيراً بالجانب الوصفى فى دراستنا للعمارة والفنون الإسلامية خلال «عصر الازدهار» إلا بالقدر الذى يوضح الإطار العام. ولسوف ينصب اهتمامنا بدراسة الموضوع باعتباره إنجازا إبداعيا ذات دلالات معرفية عامة وفكرية على وجه الخصوص؛ وهو اتجاه بدأ يأخذ حظه فى السنوات الأخيرة ضمن مجال فلسفة الفن وعلم الجمال؛ سواء على مستوى تفسير عملية الإبداع أو تفسير الأعمال الفنية ذاتها.

كثيرة أيضا هى التفسيرات المطروحة فى هذا الصدد؛ ما بين نظريات تعوّل على الإلهام والعبقرية، وأخرى عقلية، وثالثة سيكولوجية[1]، وهلم جرا. وما نود تأكيده أنها جميعا نظريات «مثالية» تفتقر إلى العلمية والموضوعية.

ما نعتقده هو أن العمارة والفنون - بوجه عام - هى نتاج معطيات سوسيولوجية فى المحل الأول، وهو ما أكده عدد من المتخصصين الثقاة الذين ألّفوا وصنفوا الكثير عن «سوسيولوجية الفن»، وإن كان حظ الفنون الإسلامية فى هذا المجال لايزال فقيرا ومتواضعا، يقتصر على مجرد أراء عابرة فى مصنفات تعتمد تفسيرات مثالية فى المحل الأول.

ومن الإنصاف التنويه بأن النظريات المثالية - بعضها على الأقل - لاتخلو من بعض الوجاهة؛ تأسيسا على أن أى جهد علمى يعتمد أيّا من المناهج يسفر عن فائدة ما. فالقائلون بنظرية الإلهام والعبقرية لاتخلو دراساتهم من كشوفات علمية فيما يتعلق بتكوين المبدع وعملية الإبداع. وأصحاب النظرية العقلية بذلوا جهودا محمودة فى مجال دحض النظرية السابقة، فضلا عن «موضعة» الفن وتفسيره من منطلق عقلانى. أما النظرية السيكولوجية فقد غاصت فى شخصية المبدع وقننت عملية الإبداع على أيدى باحثين مرموقين بعضهم من العرب[2].

مع ذلك تظل تلك النظريات جميعا عاجزة عن تقديم تفسير شمولى علمى مقنع؛ لا لشىء إلا لإهمال معطيات الواقع الاجتماعى المؤسسة لشخصية المبدع والملهمة لعملية الإبداع والكاشفة عن دلالات النتاج الإبداعى ذاته[3]. وحسبنا أن النظرية السيكولوجية - وهى أكثر النظريات المثالية إقناعا - لاتفعل شيئا سوى التفتيش عن الثغرات والخطايا فى الإنتاج الفنى الحافل بالدلالات التى بوسعها إلقاء أضواء مبهرة حتى على ذات المبدع نفسه[4].

لذلك لامندوحة عن اعتماد النظرية السوسيولوجية التى تجذر الخيالى فى دائرة وجوده الاجتماعى، وهى فضلا عن ذلك توسع دائرة الفن ليشمل دراسة الفنان المبدع وعملية الإبداع والإنجازات الإبداعية، فضلا عن تقنين عملية الابتكار وإكسابها معنى كليا قدر الإمكان[5].

قد يحتج البعض بأن الإبداع عملية خصوصية تأملية أشبه بالسحر؛ بحيث يكون الفنان شخصية شاذة يتعامل مع واقع روحى غريب عن الحياة المحسوسة. لذلك تحدث هؤلاء عن ما أسموه «روح الفن» وعن «النخب المبدعة»... إلخ من الاصطلاحات المضببة. لكن تلك الاصطلاحات تظل مفتقرة إلى العلمية وتشى بتسطيح فى التفكير ونقص فى المعرفة[6].

ليس ثمة «جمال مجرد» - كما يزعم هؤلاء - متجذر فيما أسموه «الأصل البدائى للفنون». ونحن لانرفض التأصيل والاستمرارية فى تاريخ الفنون، لكن ما نرفضه هو اعتبار تلك «الجذور البدائية» من الثوابت التى تتحدى التغيير والتطوير والتجاوز؛ لأن ذلك معناه إلغاء التاريخ والصيرورة وتجاهل خصوصيات الزمان والمكان ومعطيات الواقع الاجتماعى والفكرى - وحتى السياسى - فى الزمان والمكان فى ذلك يقول أحد القائلين بسوسيولوجيا الفن:

«إن تغلغل الفن البدائى فى الأجيال اللاحقة يتجافى مع حقيقة أن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائد فى وضع تاريخى محدد... لكن الفن يجعل من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الإنسانية تفتح الأمل على تطور متصل... قد نحتفظ داخل نفوسنا بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها؛ على حين أنها تحدث فنيا أثرها على حين غرة تبعا للأوضاع الاجتماعية المتباينة ولاحتياجات الطبقات النامية أو المضمحلة»، ومن ثم تكون الأولوية لتلك الأوضاع وتلك الاحتياجات فى عملية الإبداع؛ لا للموروث القديم؛ وهذا يعنى أن الفن فى النهاية حصاد وعى تاريخى اجتماعى[٧]. وهنا يصدق قول **بوسبيلوف**:

«إن الجمال لم يعد عنصراً خالداً ناشئاً بدوره عن مصادر خالدة أسمى، أو نتاج تركيب إنسانى لايتغير؛ بل أصبح من ظواهر الوعى الاجتماعى لدى الناس مشروطاً بالظروف الاجتماعية التاريخية ومتغيرا بتغيرها»[٨] وفى نفس السياق يقول بيزويتوف: «إن الجمال عامة والفن خاصة - بوصفه محصلة الجمال - مشروطان بالظروف المادية والاجتماعية والتاريخية»[٩]. كما يقول هورتسك:

«الجمال ليس واقعة فردية بل هو واقعة تاريخية.... والاستطيقا ماهى إلا شىء تاريخى محلى»[١٠].

ويصوغ دولاكروا ما سبق فى لغة فلسفية؛ حين يقول:

«إن الذات ليست شيئا متحققا بل هى فاعلة لابد من تحقيقها... إنها مقدرة على الوجود أكثر مما هى وجود... ومن ثم فالغاية الوحيدة للذات هى تحقيق الذات، ولكن الطريق الموصل من الأنا إلى الأنا لابد من أن يدور حول العالم، وبالتالى فهو لابد من أن يمر بالآخرين[١١].

تأسيساً على ذلك يكون الفن هو نتاج الاتصال بين الأنا وال «نحن»[١٢]. أو بعبارة أخرى «الفن هو الأداة اللازمة لإتمام الاندماج بين الفرد والمجموع»[١٣]. الفن فى التحليل الأخير ليس نتاجاً فردياً قحاً؛ بل هو ضرب من الإنتاج الجمعى.

تقودنا مقولة «الإنتاج» تلك إلى إشكالية أخرى هامة، من حيث كون الإنتاج نتاج العمل؛ فهل يعد الفن بحسب ذلك عملا آلياً شأنه شأن الحرف مثلا؟ ومعلوم أن العمل يسبقه تفكير عقلى؛ فهل يصبح الفن قياساً على ذلك مثل سائر النتاجات الفكرية؟ أخيراً؛ ماهو تأثير الدين فى الفن، وهو أمر لايخفى على المنظرين السوسيولوجيين؟

تلك أسئلة مشروعة؛ لامناص من الإجابة عنها.

أما عن كون الفن ضربا من العمل، فهو كذلك بالفعل؛ لكنه عمل مصبوغ بصبغة جمالية، وهنا يكون التمايز بين الفنان وسائر من يعملون فى حقول أخرى غير الفن. على أن الصناعة فى حد ذاتها من حيث اعتمادها على مادة يجرى بالعمل تطويعها وتشكيلها فى إنتاج يحتاجه المجتمع، والفنان صانع من نوع خاص يطبع المصنوعات بطابع استطيقى[١٤]. لذلك يعتقد بعض الدارسين أن الفن لباب الصناعة، أو هو الصناعة فى أسمى درجاتها[١٥].

أما عن علاقة الفن بالدين؛ فيرى **دوركايم** أن الدين ظاهرة اجتماعية وقد نخالفه الرأى بالنسبة لمصدر الأديان السماوية، لكننا لانمانع فى كون العقائد السماوية تكتسى أبعاداً اجتماعية وإلا لما ظهرت الفرق المختلفة فى العقيدة الواحدة؛ خصوصاً فى حالة تحول تلك العقائد المطلقة إلى طقوس تمارس. والفن يواكب تلك الممارسات الطقوسية ويتخذ منها موضوعه[١٦]. كما أن الفنان عندما يشكل فنونه الدينية يعبر عن حاجات اجتماعية، ويتم ذلك عن طريق الاختمار اللاشعورى الذى هو أشبه «بالحمل الفنى»؛ إن جاز التعبير.

أما عن علاقة العقل بالفن؛ فنقول بوجود صلة وثيقة بينهما خصوصاً فيما يتعلق بوعى المبدع لضرورة إقناع المتلقى قبل وأثناء عملية الإبداع. لذلك لم يخطئ **ميشيل فوكو** حين قال:

«إن الكلمات والأشياء لاتعرف أبداً إلا بما تسمح به البيئة العقلية لحقبة ما»[١٧]. ونحن نعتقد أن تلك البيئة العقلية مرتبطة ببيئة أخرى أهم وأعمق وهى الواقع الاجتماعى.

وهذا يقود إلى إشكالية أخرى، هى العلاقة بين الفنان والطبيعة. ثمة خطأ شائع هو أن كل فن إنما هو فى خدمة الطبيعة، بالقدر الذى ينبثق منها أيضاً. والواقع أن الفن الحقيقى لايحاكى الطبيعة - وإلا ماأصبح الفنان مبدعا - بل إن الفنان يتعامل مع فهم مجتمعه للطبيعة، وهدفه يختلف من عصر إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر؛ بحيث لانستطيع أن نتحدث إلا عن طبيعة «نسبية». وحتى إذا ماتجاوز الفنان رؤية عصره أو مجتمعه للطبيعة فهو لاينعزل عن تلك الرؤية بل ينطلق منها نحو تطويرها من خلال إبداعه فيقدم بذلك «طبيعة أخرى» تسهم فى مزيد من فهم المجتمع لهذه الرؤية[١٨]. تماما كما هو حال ارتباط الفنان بالمجتمع؛ فهو لايحاكى الفهم السائد بالضرورة بل ينطلق منه نحو فهم مغاير. وفى كل الأحوال تتولد دلالات للعمل الفنى بين بنية المدلول وبنية الدال. إن الفنان يقدم تنظيما للعالم يقوم به الوجود الاجتماعى[١٩]؛ باعتباره كائناً اجتماعياً متميزاً. فما ينجزه الفنان لابد وأن يفهم اجتماعيا طالما كانت الحاجات الاجتماعية هى مصدر الفنان والإبداع هو الإشباع، وطالما كانت تلك الحاجات موجودة فى الوعى الاجتماعى العام وفى وعى الفنان بصورة أعمق[٢٠].

تلك صورة عن التنظيرات السوسيولوجية للفن أسهم فى تأسيسها ثلة من علماء السوسيولوجيا ونخبة من المشتغلين بالنقد الفنى وفلسفة الجمال. وهى رغم هشاشة بعض جوانبها تعد طفرة تماثل تلك التى حدثت فى مجال العلم على يد **كوبرنيكوس** الذى انطلق فى ثورته العلمية من الجزء إلى الكل وليس العكس؛ كما كان الحال منذ «أرسطو». نفس الثورة فى مجال سيوسيولوجيا الفن تعزى إلى دراسة علم

الفنون الإسلامية

الجمال من أسفل إلى أعلى[٢١]؛ أي البحث عن الأسس الجمالية من خلال الواقع الاجتماعى الذى أفرزها، لا من خارج العالم ولا من داخل الفنان وحسب.

لكن تلك النظرية - قبل ماركس - تنطوى على جوانب قصور لا سبيل لإنكارها؛ مثال ذلك حديث دوركايم عما أسماه «الوعى الجمعى» الذى هو محل شكوك من وجهة نظر علمية. كذا آلية النظرة السوسيولوجية للفن بصورة تسطيحية دجمائية.

بفضل «كارل ماركس» تجاوزت النظرية السوسيولوجية فى تفسير الفن تلك النظرة القاصرة. ففى كتابه «نقد الاقتصاد السياسى» وقف على حقيقة الاعتقادات التى يكونها الناس عن أوضاعهم فى العالم والتى لاتلتقى مع حياتهم الحقيقية، وهو مايدخل فى إطار ما أسماه «الوعى الزائف»، ورسّخ أصول معرفة الوعى الحقيقى الذى تمثله العلوم المرتبطة بما هو عملى اجتماعى محسوس وملموس.

تلك التفرقة - فى نظرنا - بالغة الأهمية فى الكشف عن التصورات الوهمية للفن؛ من حيث انطلاق موضوعه من التجربة الاجتماعية بعيدا عن التهويمات والأوهام اللاعلمية[٢٢]. كتلك التى قال بها «لا لو» حين عالج المسألة كمجرد علاقات آلية ومجردة بين الفن والحياة الاجتماعية.

ترسّخت النظرية السوسيولوجية للفن - فى منظوره الماركسى - على يد «تين» الذى أعطاها دفعة قوية حين أبرز فى كتابه «فلسفة الفن» تأثير الجماعة فى الفن من خلال نظرة استطيقية تستند إلى قوانين علمية تتحكم فى كل حالة من حالات الفرد والجماعة، ووفق منهج تحليلى قاده إلى تلك القوانين التى تحكم الظواهر الجمالية فى صيرورتها المتطورة، وتلقى مزيدا من الضوء على عملية الإبداع الفنى باعتبارها ظاهرة طبيعية - لاسحرية أو إلهامية - مرتبطة بالعقلية الجمعية السائدة. كذا على العمل الفنى باعتباره ظاهرة لا فردية ولامنعزلة عن غيرها من الظواهر التى تفسرها[٢٣].

تأسيسا على ذلك؛ نرى أن الفنان «مخلوق أرضى» يعيش وسط قيم جمالية ذات أسس اجتماعية ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة، ويتأثر بجماع التيارات الجمالية السائدة؛ بحيث يمكن من خلال دراسة إبداعه ومعرفة دلالته إدراجه فى طراز فنى محدد. وصدق أحد الدارسين حين ذهب إلى أن دراسة الإبداع الفنى فى إطاره الاجتماعى يلقى ضوءاً مبهراً لا على العمل الفنى وحده بل على ذات المبدع أيضاً [٢٤]. وينتج عن ذلك أن الإبداع الفنى المتميز شىء جديد؛ لكن جدته لا تلغى تأثره بدرجة أو بأخرى بما سبق كما وأنه يؤثر بدوره فيما يلحق؛ بحيث يصعب وضع حد فاصل بين القديم والجديد[٢٥] فى الفن، كما هو الحال بالنسبة للعلم أيضا. لا لشىء إلا لأن الفنان فى جوهره مشبع بروح الجماعة رغم تميزه؛ بل إن هذا التميز يكمن فى كونه أقدر من غيره فى التعبير عن حاجات مجتمعه. «ومايبدعه ما هو إلا تعبير عن ملكاته فى الكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة التى لابد وأن يعيها الآخرون»[٢٦].

إذا كانت تلك المقولات النظرية فى جوهرها مدينة لتنظيرات «تين» فى سوسيولوجية الفن؛ فإن نقلة أخرى طفرت بالتنظير نتلمسها عند «فنكلشتين». تتعلق تلك النقلة بالتحفظات التى أطلقها بصدد «فردية الفنان»، وإن اعترف بها لكن فى إطار كون فنه وإبداعه جزءاً من نسيج الحياة الاجتماعية[٢٧].

أما عن تحفظاته حول فردية المبدع؛ فهى أنها لاتوجد إلا فى وسط اجتماعى؛ بمعنى إلغاء مايسمى بعبقرية الفنان؛ وحتى لو وجدت فليس بوسعها أن تخلق تيارا فنيا وحدها؛ بل أقصى مايمكن أن تقدم هو أن تدفع بطابعها المتميز مرحلة من المراحل ضمن ثلة من المبدعين الآخرين[٢٨].

ثمة إشكالية أخرى تتعلق بالشكل والمضمون فى الفن؛ لطالما خاض فى بحثها الكثيرون دون تقديم حلول ناجعة أو إجابات شافية؛ لا لشىء إلا لبحثها بمعزل عن أبعادها الاجتماعية.

ما نراه بصددها أن الأسلوب يكتسى أهمية قصوى فى التعبير عن عصر أو مرحلة اجتماعية متميزة عن سواها؛ بحيث نجد تبايناً فى الأساليب ما بين مرحلة فنية وأخرى. ففى مرحلة يسود أسلوب بعينه عند غالبية المبدعين برغم الاختلافات اللاجوهرية بينهم، وفى مرحلة أخرى يسود المبدعين أسلوب آخر، وهلم جرا..

بحيث يمكن الحديث عن عصور أو مراحل متميزة فى خصائصها فى تاريخ الفن.

مرد ذلك - فى نظرنا - إلى الجزم بأن تاريخ الفن ما هو إلا تاريخ المجتمع.

فى هذا الإطار تكتسى مسألة «الشكل» قيمة قصوى باعتبارها من ناحية متوحدة مع «المضمون»، وباعتبار الفن فى أصله «محض تشكيل»، يعطى لنتاج العمل طابعاً فنياً يميزه عن الأعمال الأخرى. الشكل من ثم هو النظام الضرورى للفن لأنه يعبر عن العرف الاجتماعى. ذلك أن عملية الإبداع الفنى ليست إلا تركيباً وتأليفاً بين عناصر سابقة غداها الواقع الاجتماعى، ومن ذلك نستطيع أن نجزم بأنه لا وجود للفن بمعزل عن التاريخ والمجتمع.

وإذ نعترف بأن تلك الأحكام التى أطلقناها مستوحاة من تنظيرات **فنكلشتين**؛ فإن نقلة أخرى على طريق سوسيولوجية الفن تمت فى السنوات الأخيرة على يد لوكاش وجولدمان وفرانكستل ومدرسة فاربورغ بوجه عام. تتعلق تلك النقلة بالتوفيق فى تحديد العلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية من خلال عملية الإبداع وإنجازاتها[٢٩].

بفضل **لوكاش** جرى تجاوز الرؤى السوسيولوجية السابقة، ووضع قواعد علم الجمال الحقيقية من خلال دراسة الأعمال الفنية فى إطارها الاجتماعى. لقد ساوق بين ما يسمى «بالروحانية المبدعة» والحياة الاجتماعية؛ مفيداً فى ذلك من هيجل وديلتاى وماركس، وتوصل إلى وجود علاقة بين التربة الاجتماعية وتعبير الفنان عن عصره من خلال إبداعه؛ متجاوزاً بذلك

التأويلات الميكانيكية للماركسية وليس للماركسية نفسها. ففى نظره أن العمل الفنى إلهام لمرحلة ما يلعب دور المصفاة للتجربة المشتركة؛ فاتحاً الباب لتفسير العمل الفنى من خلال أبعاده الإنسانية والوجودية[٣٠].

أما جولدمان؛ فقد استطاع أن يرسخ الرؤية الماركسية للعالم من خلال التحليل العلمى لدلالات الإبداع الفنى. فالتماسك الداخلى لعمل فنى ما ليس سوى ميزة خاصة لمزاج أو سياق؛ يبلوره الفنان المتميز بعد جمع متفرقاته خلال مرحلة ما، ويصبح هذا السياق تجسيدا لحضارة برمتها[٣١].

وبفضل فرانكستل ودراساته عن العمل الفنى نفسه، يمكن الحديث عن علم «أركيولوجيا البنى الأساسية لعملية الإبداع الفنى»، إذ استطاع أن يكتشف فيه - من خلال عملية الإبداع - العناصر المكونة للتجربة المعاشة والخلفية الإبداعية التاريخية والواقع الاجتماعى فى آن. استطاع فضلا عن ذلك تفسير العمل الفنى فى حركيته الخلاقة باعتباره إنجازا جماعيا وفرديا فى وقت واحد[٣٢]. لذلك نرى أن حصاد تنظيره لسوسيولوجيا الفن هو تقديم إسهامة جلية تدعم مفهوم «ماركس» لسوسيولوجيا الفن. وهو أمر وقف عليه جان دڤينيو حين قال: «إن علم تكون الإبداع هو علم تكون الحياة الاجتماعية، والحياة الاجتماعية تجد فى التنظير الفردى أساس ومحرك تحولها»؛ واضعا بذلك نهاية سعيدة لمشكلة طالما أرقت المشتغلين بفلسفة الفن وعلم الجمال، وجعلت الطرح التقليدى لإشكالية «الذات والموضوع» فى الفن غير ذات موضوع.

أخيرا، يقدم جان دڤينيو إسهامة هامة فى نظرية سوسيولوجيا الفن؛ تتعلق بإشكالية المنهج؛ بعيدا عن الجدل النظرى ومن أجل التوصل إلى «آليات» تشريحية وأدوات؛ تخدم التحليل من خلال العمل الفنى نفسه فى إطار النظرية السوسيولوجية للفن وقوانينها العامة.

وننوه بأن تلك الإسهامة تتعلق بالنص الإبداعى بالدرجة الأولى؛ لكنها لا تخلو من فائدة فى مجال دراسة العمل الفنى التشكيلى.

من تلك الآليات والأودات: مقولة «الدراما»، وكيفية تحليلها باعتبارها تجسيداً للسلوكات والانفعالات والمواقف والإديولوجيات على مستوى الفرد المبدع والمجتمع بكامله. ويقدم بذلك «مفتاحا» لا لفهم العمل الفنى فحسب، بل لفض الاشتباك بين تناقضات الواقع الاجتماعى أيضا[٣٣]. وكلها أمور قد تغيب عن المبدع قبل وإبان وبعد عملية الإبداع.

منها أيضا، مقولة التقاء أنظمة التصنيف الكونية وأنظمة التصنيف الاجتماعية؛ على أساس أن كليهما نشاط مزدوج يربط بين العقلى والاجتماعى. وتلك المقولة متضمنة فى العمل الفنى ذاته، ومهمة الدارس اكتشاف دلالاته وإشاراته. فى هذا الإطار يمكن تقديم تفسير اجتماعى مقنع للعمل الفنى فى سائر دلالاته الاجتماعية وحتى السياسية أيضاً[٣٤].

أخيرا يعوّل جان دڤينيو على آلية منهجية هامة هى؛ ضرورة دراسة الخلفية السابقة على إنجاز العمل الفنى جماليا واجتماعيا؛ خصوصا إبّان التحولات الكبرى فى الفن والمجتمع من أجل فهم دقيق لمعنى الإبداع[٣٥].

من خلال تلك الأدوات والآليات المنهجية توصل جان دڤينيو إلى حقيقة صارمة، وهى أن تجذر الإبداع الفنى هو فى نفس الوقت تحليل لكل الرموز الاجتماعية التى يتضمنها ويبلورها فى سياقه.

ولقد وقف على مجموعة هامة من الأحكام التى يمكن الاستئناس بها فى دراسة الفن عبر العصور؛ منها:

أولا: أن التعبير الإبداعى بكل أشكاله يجد حيوية مدهشة إبّان الانعطافات التاريخية، كذا أثناء عبوره وانتقاله من مجتمع إلى آخر، سواء بعد الحروب أو على إثر التسرب السلمى التجارى أو غيره [٣٦].

ثانيا: أنه من الصعب الحديث عن وظيفة ثابتة للفن نظرا لتغيره بتغير العصور والمجتمعات.

ثالثا: أن المجتمعات الثيوقراطية يطغى فيها الدين على الواقع المعيش فتكون مهمة الفنان هى تكريس فنه لإبراز هذا التناقض والتعبير عن حاجات المجتمع فى تجاوز ذلك المنزلق؛ كما هو حال الفن الفرعونى والفن الإسلامى فى بعض عصوره[٣٧].

رابعا: أن الفن فى المجتمعات الإقطاعية يفهم فى ضوء المنافسة والصراع بين نظم متناقضة (السيد والقن) بحيث يصبح الفن ترسيخا وتثبيتا لنظام ذى طبيعة متناقضة. يتجلى ذلك فى ضخامة الإنجازات الفنية التى تعبر عن انكسار المطلق والانتصار للمختلف[٣٨].

خامسا: أن المجتمعات الرأسمالية تؤدى إلى ازدهار الاقتصاد والابتكارات التقنية والنمو الصناعى، وهى أمور تعمل عملها فى تغيير العلاقات الإنسانية والبنى الكلية أو الجزئية بصورة أكبر وأشمل؛ بحيث لايمكن أن تقارن بنظيرتها فى مجتمعات ماقبل الرأسمالية. وتسفر تلك التغيرات عن تأثيرات جلية على الحياة الروحية والنفسية التى توجد فى الفنون أصداء لها[٣٩].

ولعل هذا يفسر تعدد وتناقض الاتجاهات والمدارس الفنية مابين رومانسية ورمزية وسريالية ونحوها.

فى ضوء الإطار النظرى التطورى عن سيوسيولوجيا الفن، واسترشادا بتلك الأحكام السابقة العامة، وتعويلا على القواعد المنهجية الآنفة وتطبيقا لها؛ سنحاول توظيف حصاد ذلك كله فى دراسة الفن الإسلامى إبان عصر الازدهار؛ معولين أولا وقبل كل شىء على ما أنجزناه فى الجزء الثانى من المشروع عن الخلفية السوسيو- تاريخية للفترة موضوع الدراسة...

(ب) العمارة الإسلامية

ثمة قضايا أساسية تتعلق بالعمارة الإسلامية من حيث أصولها ومقوماتها وجمالياتها والمحاذير التى عرقلت تطورها وخصائصها ووظائفها؛ إلى غير ذلك من المسائل التى اختلف الدارسون بصددها.

تنحصر آراء الدارسين فى اتجاهات ثلاثة هى:

١- اتجاه يقلل من أهمية الإنجازات الحضارية الإسلامية عموما ومن بينها العمارة بطبيعة الحال؛ وذلك بمحاولة رد إيجابياتها إلى أصول أجنبية. يستوى فى ذلك الكثيرون من المستشرقين وبعض الدارسين العرب المبهورين بالاستشراق؛ وينطلقون من

مقولة «دوغمائية» متواترة عن عقم القريحة السامية وتمجيد نظيرتها الأوروبية، وأن الأولى كانت مجرد ناقلة ومحاكية لإنجازات الثانية. ويتبع هؤلاء ـ فى شطط وإسراف ـ المنهج المقارن من أجل إثبات آلية النقل والتقليد، وتتسم دراساتهم فى الغالب بطابع علمى شكلانى.

٢ـ اتجاه مضاد يمثله معظم الدراسين العرب والمسلمين؛ يبالغ فى إظهار قيمة العمارة الإسلامية وينفى دور الموروث الأجنبى تبياناً لأصالتها. يعوّل أصحاب هذا الاتجاه على منهجية الجدل السفسطى والمماحكة تأسيسا على الانطلاق من موقف «رد الفعل» بهدف دحض الرأى المضاد. ويغلب على نتاج هؤلاء طابع التسطيح والقعقعة الكلامية اللامنطقية. إنه فى التحليل الأخير اتجاه تمجيدى شوفينى ينتهك أصول النهج العلمى.

٣ـ اتجاه علمى رصين ومحايد؛ يحاول استقصاء الحقائق من خلال اتباع منهجيات صحيحة؛ وذلك بدراسة الإنجازات المعمارية نفسها فى إطار عصورها للكشف عن ماهو أصيل وماهو وافد. ولايزال هذا الاتجاه ـ للأسف ـ فى طور التبشير والتكوين، كما يفتقر أصحابه ـ فى الغالب الأعم ـ إلى الأطر النظرية التى تساعد على المضى فى البحث قدما نحو التفسير والتأويل. لن نخوض فى كل القضايا المثارة اللهم إلا مايتعلق منها بالعمارة الإسلامية فى «عصر الازدهار»؛ من منتصف القرن الثالث إلى منتصف القرن الخامس الهجريين. كما سنضرب صفحا عن مقولات أصحاب الاتجاه الأول ـ اتجاه المسخ ـ وأصحاب الاتجاه الثانى ـ اتجاه النسخ ـ معولين على الاتجاه الثالث فى محاولة تطويره وتعميقه؛ فى إطار الرؤية السوسيولوجية والمنهج المادى الجدلى التاريخى.

بخصوص إشكالية «الأصالة»؛ نرى أن العمارة والفنون بعامة لا مناص من تأثرها بمعطيات سابقة خصوصا فى مرحلة تأسيسها، بعد ذلك تخضع لمعطيات عصرها فيشملها التعديل والتغيير والتطوير حتى تتبلور شخصيتها المميزة ونمطها الخاص. ولايعنى ذلك الانتقاص من آلية التأثر إذا ماأدركنا أن الفنون التشكيلية عموماً ذات سمات مشتركة وتنطوى على خصائص عامة. وفى ذلك يقول أحد الدارسين:(٤٠)

«الفنون التشكيلية فنون عالمية مشتركة لاتحدها حدود لغوية، وانتقال المعطيات الفنية من بلد إلى أخر يمكن أن يتم بطرق عديدة لاتحصى؛ فالآثار الفنية تنتقل وتسافر».

إن التأثر بنمط معمارى أو فنى وافد لايتم دون استجابة الواقع الموضوعى المحلى؛ فالاستجابة تكون لغرض أو لحاجة متفقة أحيانا مع الحاجة التى يستجيب لها الأثر فى البيئة التى أبدعته.(٤١)

كما وأن انتقال الأثر إلى بيئة جديدة سوف تشمله تعديلات وتطويرات قد تصل فى النهاية إلى المخالفة والمباينة عن الأصل، بل قد يتفاعل هذا الأثر الوافد مع مؤثرات أخرى وافدة تشبع حاجات أخرى فى البيئة الجديدة؛ ويسفر هذا التفاعل عن عطاء فنى جديد تماما يشكل نمطا خاصا يختلف كثيرا عن سائر الأنماط الوافدة.

وفى كل الأحوال تكون تلك الحاجات دنيوية أكثر منها روحية، بل إن الدنيوية قد تطيح بالمحاذير الروحية نفسها. «فالإسلام حين اتسعت دائرته دخله عنصر جديد هو عنصر ثقافة دنيوية بحته، وأخذ هذا العنصر يسود البلاد الإسلامية ويستقر فيها رغم المحاذير الروحية»(٤٢).

وننوه بأن العالم الإسلامى ـ فى مرحلة تأسيس الحضارة العربية الإسلامية ـ لم يكن خلوا من معطيات معمارية وفنية عربية قحّة موروثة عن عصور ماقبل الإسلام، تفاعلت مع معطيات كانت موجودة فى البلاد المفتوحة من هللينية وفارسية وهندية وقوطية لتغطية حاجات دنيوية فى المحل الأول.

وحتى الحاجات الروحية استجابت للمعطيات الجديدة، وحسبنا أن المسجد فى عمارته وزخرفته خضع لتلك المعطيات الجديدة، بل إن معماريين وفنانين غير مسلمين أسهموا فى بنائه وتأسيسه(٤٣).

كانت العمارة والفنون فى البلاد التى نهل منها المسلمون حرفا وصنائع لها أساليب فنية وتقاليد معمارية متنوعة، ظلت سارية بعد الإسلام بعد أن هذبت وتطورت لتوائم الحاجات الجديدة(٤٤). ولقد سرت تلك الأساليب والتقاليد الفنية والمعمارية إلى بنيات جديدة فى المشرق والمغرب كانت ذات ثقافات مختلفة؛ حتى إن معماريين وفنانين من أرمينية مثلا شيدو منشآت معمارية وفنية فى الأندلس(٤٥).

وما يعنينا هو الجزم بأن مرحلة التقليد والتأثر جرى تجاوزها فيما بعد؛ إذ تطورت تلك الأساليب والتقاليد الفنية والمعمارية الوافدة والموروثة وتفاعلت مع الظروف الموضوعية للمجتمع الجديد ليتبلور فى النهاية طراز خاص إسلامى له ملامحه المميزة وصفاته الفريدة(٤٦). وتدل عمارة وزخرفة المسجد «فى عصر الازدهار» على صدق مانقول. لقد تأثر خلال القرون الأولى بمؤثرات مختلفة بيزنطية وفارسية، ثم اكتست عمارته وزخرفته فيما بعد طابعا خاصا يختلف تماما عن المعبد والكنيسة والبيعة(٤٧)؛ سواء فى مئذنته أو فى محرابه(٤٨) أو حتى فى وظائفه التى لم تعد لإقامة الصلاة فحسب؛ بل أصبح المسجد موئلا لتلقى العلم ودارا للقضاء ومنتدى للسياسة أيضا. لقد طبع الإسلام دار العبادة بطابعه، كما أفضت الضرورات العملية إلى تطوير وظيفته(٤٩)؛ بحيث أصبح «خلقا وإبداعا إسلاميا خاصا»(٥٠) حصاد ذلك أن الحاجات الخاصة فى المجتمع هى حجر الزاوية سواء فى عملية التأثر والتقليد أو فى عملية التطوير والخلق والإبداع(٥١)؛ وتلك حقيقة تنسحب على العمارة والفنون فى سائر عصور التاريخ(٥٢). وتتفرد العمارة بخصوصية هامة فى هذا الصدد من حيث تجاوزها للمحاذير العسكرية والدينية(٥٣).

وهذا يقودنا إلى إشكالية «المحاذير الدينية» فى العمارة الإسلامية. لطالما شغل الباحثون بتلك المسألة وانصرفت جهودهم

لتبريرها؛ خصوصا من جانب الدارسين «الأصوليين، المحدثين. والثابت أن الإسلام في نصوصه العقيدية - القرآن والسنة - لم يرد به حكم في التحريم. وفي نظري أنها مسألة اختلقها الفقهاء القدامى فيما يتعلق بالتصوير وصناعة التماثيل؛ خصوصا في العصور الإقطاعية. لكن الواقع العملي والحاجات الاجتماعية كانت من أسباب تجاوز ذلك التحريم المصطنع. ففي القرون الإسلامية الباكرة وجدت صور ورسوم في قصور الخلفاء أنفسهم، وفي العصور اللاحقة - خصوصا عصور الصحوات البورجوازية - وجدت التماثيل إلى جانب الصور والرسوم، وهو ماسنوضحه في موضعه من الدراسة.

وفي كل العصور وقف الفقهاء المتزمتون موقف الرفض والتنديد، واعتبروا الإباحة نوعا من التشبيه والتجسيم الذي يرفضه الإسلام. لكن «المستنيرين منهم من ذوي المحيط العقلي الواسع والتسامح الديني العظيم والأفكار الحرة المعتدلة كانوا يغضون الطرف عن التحريم»[٥٤].

صحيح أن تلك الإباحة قد حوربت إبان قرن «الإقطاعية المرتجعة»، لكن قصور بعض الخلفاء المتزمتين أنفسهم - مثل الخليفة المتوكل المتعصب لمذهب أهل السنة - غصت بالصور والرسوم حتى العارية منها[٥٥].

لقد غلب الطابع الحياتي العملي على العمارة الإسلامية؛ حتى المنشآت الدينية نفسها، لذلك صدق من قال:[٥٦]

«إن الاختلاف بين الفن لخدمة الدين والفن المدني ليس واضحا في البلاد الإسلامية وضوحه في الغرب. صحيح أن دور العبادة الإسلامية اتخذت أشكالا معمارية اقتضتها الاحتياجات العملية؛ لكن زخرفتها لم تخرج عن القواعد المتبعة في العمارة المدنية».

وإذا كان الإسلام قد تدخل في الحياة المدنية؛ فترك آثاره على المنشآت المدنية[٥٧]، فإن الحاجات العملية بدورها تركت تأثيرها على العمارة الدينية؛ بحيث لم تشكل المعتقدات الدينية أدنى عقبة أمام تنامي العمارة وتطورها.

تتعلق الإشكالية الثالثة بوظيفة العمارة الإسلامية. وفي هذا الصدد نرى أن وظائف العمارة تعددت بتعدد أنواعها، وأنها في الغالب الأعم كانت تشبع حاجات عملية حياتية، فالمساجد إلى جانب وظيفتها في العبادة كانت محاكم للقضاء ومدارس للعلم ومنتديات للمشاورات السياسية.

أما المنشآت العسكرية من قلاع وحصون وثغور وربط وأسوار؛ فكانت وظائفها دفاعية لحماية دار الإسلام من الأخطار الأجنبية.

ولسنا بحاجة لذكر بديهيات عن وظائف الأسواق ومنشآتها من خانات وقيساريات... إلخ كذا عن الحمامات والبيمارستانات والخوانق والسبل والمساكن ونحوها.

مايعنينا أنه رغم كون تلك الوظائف تخدم أغراضا عملية، إلا أن منشآتها اكتست طابعا جماليا؛ «عن طريق التنوع البارع في المعالجة التي أصبحت أساسية ونموذجية. لقد أكسب الفن الإسلامي تلك العمائر مسحة جمالية مرموقة تظل أشكالها الجوهرية من أخص خصائصه وأبرز صفاته»[٥٨]. وإذا كانت روح الإسلام قد أعطت تلك العمائر فكرا جماليا ذا مسحة روحية؛ فإن تلك المسحة لم تنزع عنها النكهة الحسية الحية والإثارة للتأمل والتخيل.[٥٩]

تختص الإشكالية الرابعة بمسألة «الوحدة والتنوع في العمارة الإسلامية». في القرون الإسلامية المبكرة برزت تأثيرات العمارة المحلية بشكل صارخ على امتداد رقعة جغرافية شاسعة؛ وذلك لغلبة التقليد والمحاكاة للموروث. وفي «عصر الازدهار» بدأت مرحلة تأسيس فن العمارة الإسلامي ذي النمط المتميز، بحيث يمكن الحديث عن قواسم مشتركة في العمارة الإسلامية في كافة أقاليم العالم الإسلامي. وهذا يعني تطور هذا الفن من مرحلة الاقتباس إلى مرحلة النضج. لكن إحدى ركائز هذا النضج تكمن في وجود مدارس متنوعة داخل إطار النمط الإسلامي العام. ذلك التنوع الذي يمكن أن نطلق عليه «الطراز» الخاص بكل مدرسة لاينفي وجود خصائص أساسية مشتركة تجعل من تلك «الطرز» إثراءً للنمط الإسلامي العام.

فوجود المدارس - المدرسة العراقية الفارسية والمدرسة المصرية الشامية (الفاطمية) والمدرسة الأندلسية المغربية - لايبرز معطيات إقليمية خاصة ترجع إلى المؤثرات الموروثة فحسب، كما ذهب بعض الدارسين[٦٠]. لكنها ترجع إلى الطبيعة الجغرافية وماتقدم من مواد البناء في الأقاليم الثلاثة، فضلا عن الاختلافات السياسية بين بغداد العباسية والقاهرة الفاطمية وقرطبة الأموية، وماأفضى إليه التنافس السياسي من تنافس علمي وفكري وأدبي وفني إيجابي.

لقد أدى التنافس - خصوصا في مجال العمارة كشاهد ظاهر على العظمة والمجد - إلى ازدهار فن العمارة الإسلامية بوجه عام. هذا الازدهار الذي يعد التنوع بعض خصائصه؛ خصوصا وأنه كان محدودا في العمارة الدينية، وكان أكثر بروزاً في العمارة المدنية[٦١]. فبرغم وجود تباينات في عمارة سامرا وعمارة القاهرة وعمارة الزهراء نظراً لحرص الخلفاء على التميز والخصوصية - فثمة قواسم مشتركة تجمعها في وحدة واحدة[٦٢]. وترجع تلك القواسم المشتركة إلى أن النظم الحاكمة آنذاك في العواصم الثلاث كانت كما ذهب البعض «أقل ثيوقراطية»[٦٣]. وهو مانطلق عليه اسم «النظم المتبرجزة». هذا فضلا عن الدور الفعال الذي لعبته التجارة والرحلة في طلب العلم في إحكام الأواصر الحضارية بين تلك النظم المتنافسة؛ بحيث يمكن أن نتحدث عن «وحدة اقتصادية - اجتماعية» للعالم الإسلامي رغم توزعه السياسي بين ثلاثة نظم كبرى.

أما الإشكالية الخامسة؛ فتتعلق بالطابع الجمالي للعمارة الإسلامية إبان عصر الازدهار. ونذوه بأن الكثيرين من الدارسين يتهمون العمارة الإسلامية بغلبة الطابع الوظيفي على طابعها الجمالي؛ بحيث يستوحي الناظر إليها دلالات عقلية «دون أية طاقة على الإثارة العاطفية».

نعتقد - في حياد - ببطلان هذا الزعم؛ لا لشئ إلا لأن هذا الحكم قد ينسحب على المظهر الخارجي للمنشأة المعمارية؛ دون نظر إلى ماحوته في الداخل من زخرفة سواء في العمارة الدينية أو غير الدينية. ونكتفي لإثبات ذلك بإيراد بعض الأمثلة العامة؛ تاركين التفاصيل إلى موضع تالٍ. لم يخطيء بعض الدارسين المنصفين المتذوقين للفن حين ذهبوا مثلا إلى أن الزخرفة الهندسية بأشكالها المكرورة توقظ في النفس

مشاعر الصفاء والعذوبة، وتوحى بمشاعر وجدانية عن السكون الأبدى، وتبعث إحساسا بسر مبهم مضطرب، وتغذى حلما من نوع خاص ذى طبيعة روحية عالية. هذا فضلا عن إيحاءاتها بتجاوز العالم المادى من خلال أجسام مادية أصلا. ناهيك عن دلالاتها عن مهارات مبدعيها التى تثير الإعجاب والتأمل(٦٤).

كما يوحى فن «الأرابيسك» - وهو إبداع إسلامى متميز - بوجود ذات شاعرة لها كيانها المستقل المطلق، فضلا عن تعبيره عن سمة الاستمرارية اللانهائية(٦٥). قد توحى الزخرفة النباتية والحيوانية - لأول وهله - بالتنميط والمحاكاة؛ لكن تأملها يكشف عن عكس ذلك، إذ إن الفنان المسلم استوحى الطبيعة دون تقليد فى خلق أشكال جديدة مركبة أو خرافية(٦٦)، لا وجود لها أصلا فى الطبيعة؛ إنما جرى تجريدها فى إبداع خلاق(٦٧).

أما الزخرفة بالخط العربى والزخرفة الهندسية فتعكس دلالات إبداعية وفنية غير محدودة؛ سوف نكشف عنها فى موضعها من الدراسة.

سنحاول بعد طرح تلك الإشكاليات العامة ومحاولة حلحلتها أن نتتبع فى إيجاز الدلالات السوسيولوجية والفنية فى العمارة الإسلامية إبان «عصر الازدهار»؛ مع تبيان منحنى التطور خلال القرن الذى سادته «الإقطاعية»، والقرن الذى تلاه؛ قرن «الصحوة البورجوازية الثانية».

فى المرحلة الإقطاعية؛ سبق وأشرنا إلى ظاهرة تقلص العمران نتيجة الاضطراب السياسى والكساد الاقتصادى والخلل الاجتماعى والتعصب الفكرى. وقد لاحظنا غلبة الطابع العسكرى على ما أسس من مدن خلال عصر «تسلط العسكرتاريا» تحكمها فى مقدرات السياسة. فالمدن المعدودة التى شيدت - كسامرا والقطائع والعسكر ورقادة - أسست من أجل سكنى عسكر جديد شكّل قوام الجيوش؛ كالأتراك والسودان وغيرهم. لذلك جرى الاهتمام ببناء أسوارها الضخمة من الأحجار وتدجيج المناطق المحيطة بها بالقلاع والحصون. كما لاحظنا أيضا تخريب الكثير من المدن التجارية والمدن التى شيدت فى مناطق الحدود مع «دار الحرب»؛ من جراء الحروب التى اندلعت فى الداخل بين إمارات العسكر وبين الثوار والنظم الإقطاعية العسكرية الحاكمة، كذا بينها وبين الدول الأجنبية(٦٨).

اتسمت المنشآت المعمارية بالضخامة معبرة «عن طابع الحياة الحربية الخشنة»(٦٩). وخير مثال على ذلك عمائر مدينة سامرا التى اتخذت نمطا خاصا تأثرت به المدن العسكرية فى العالم الإسلامى، خصوصا فى مصر والشام(٧٠)، كذا مدن الثغور على الحدود مع بيزنطة وفى الأندلس فى المناطق المتاخمة للممالك النصرانية(٧١)؛ حيث حصنت بالأسوار العتيدة والأبراج والمزاغل؛ خصوصا فى مدن المغرب(٧٢).

غلب الطابع العسكرى حتى على قصور الخلفاء والأمراء. كما هو الحال قصر بلكوارا الذى أقامه الخليفة المتوكل قرب سامرا (٧٣) والذى تأثر فى تصميماته بإيوان كسرى(٧٤). كانت تصميمات تلك القصور تعوّل على الجانب العسكرى لحراسة الحكام، فضلا عن الجانب الترفى الذى يلائم متطلبات حياة الأرستقراطية. وقد لاحظ أحد المتخصصين فى الآثار أن تصميماتها خلت من الفن الهندسى نظرا لتخلف الرياضيات فى هذا العصر(٧٥)؛ بحيث لانبالغ إذا أطلقنا على قصور الخاصة آنذاك «القصر - الحصن»؛ حيث امتازت بالضخامة والخشونة من الخارج، بينما عجت من الداخل بمقومات حياة الإسراف والبذخ، إلى حد جعل بعض الدارسين يصفها «بالحياة الأسطورية». لقد كانت «مدنا داخل المدن، تغص بالأسرار والأحداث الخيالية المذهلة. لقد كانت بواباتها الفارهة حاجزا بين واقع الحياة الصعبة والحياة الخيالية»(٧٦)

من تأثيرات الواقع السوسيو - سياسى على عمارة عصر الإقطاعية؛ غلبة الطابع المحلى؛ فأصبح لكل إقليم طابعه الخاص نظرا لتمزق العالم الإسلامى إلى كيانات مستقلة متصارعة(٧٧). ففى الشرق غلبت التأثيرات الفارسية على «نمط سامرا»، سواء فى العمارة الدينية أو العمارة المدنية؛ خصوصا قصور الأرستقراطية العسكرية الحاكمة التى عكست طابع حياتها الترفى(٧٨).

وفى عمارة الغرب الإسلامى، لم يسفر عصر الإقطاعية عن تخلق نمط خاص، بل جرى إحياء الأنموذج الأموى المتأثر بالنمط البيزنطى فى الأندلس، بينما غلب الطابع العسكرى على عمارة المغرب حتى بالنسبة للمنشآت الدينية؛ فكانت مآذن المساجد - على سبيل المثال - تحاكى أبراج الحراسة والمراقبة والفنارات القديمة(٧٩).

وفى المشرق الإسلامى؛ ظهرت بصمات العمارة الهندية القديمة؛ فكانت المساجد بلا مآذن شأنها شأن المعابد البوذية(٨٠)، كما اختلفت عمارة العقود باختلاف أقاليم العالم الإسلامى مبرزة روح المعطيات المحلية(٨١) أما القباب فقد تأثرت فى العراق وإيران بالمعطيات الفارسية، وفى مصر والشام والأندلس غلب عليها الطابع البيزنطى، وفى بلاد المغرب تميزت بخصوصية طابعها العسكرى؛ فكانت نصف كروية خالية من الزخارف إلا فيما ندر(٨٢).

هكذا وسمت الإقطاعية العمارة الإسلامية بطابعها؛ من حيث غلبة الطابع الحربى وإحياء الأنماط المحلية وعدم بلورة نمط إسلامى خاص؛ إذ اتسمت العمارة عموماً دينية وغير دينية بالتعددية الناتجة عن التقليد والمحاكاة؛ بحيث يمكن الجزم بأن العمارة الإسلامية آنذاك كانت تعارك مشكلات مرحلة التأسيس؛ دون أن تنفلت منها إلى مرحلة النضج والابتكار التى أسفر عنها القرن التالى؛ قرن الصحوة البورجوازية الثانية.

فى هذا القرن تعاظم العمران نتيجة الاستقرار السياسى والرخاء الاقتصادى والسلام الاجتماعى والتقدم العلمى. فجرى ترميم أو إعادة تشييد المدن التى خربت فى العصر السابق، كما أسست مدن جديدة وشيدت موانى على السواحل وأخرى صحراوية كمحطات للقوافل التجارية. ومن

أشهر المدن التى أعيد بناؤها - تلك التى وقعت على طريق التجارة البرى الرابط بين الصين والهند عبر آسيا الوسطى وغربى آسيا وعالم البحر المتوسط - من أشهرها سمرقند والمنصورة وبغداد ومدن الثغور الجزرية والشامية. أما الموانى الساحلية فقد انتعشت عمرانياً مع تعاظم التجارة البحرية، ومن أشهرها سيراف وعدن والقلزم وموانى الشام وتنس وسوسة ومليانة والمرية وبرشلونة وأربونه. كما جرى تأسيس مدن جديدة لأغراض تجارية فى الغالب الأعم أو كعواصم لدول مستحدثة أو موانى صحراوية. من أشهرها على سبيل المثال مدن فناخسرو والقاهرة والمهدية وأشير ووهران وأصيلا والزهراء وقصر أبى دانس والزاهرة. وفى واحات الصحراء الكبرى انتعشت مدن صحراوية مثل زويلة وودان وسجلماسة وتارودنت(٨٣).

لم يقتصر تطور العمارة الإسلامية فى عصر الصحوة البورجوازية الثانية على تعاظم المد العمرانى من الناحية الكمية فحسب، بل امتد إلى الناحية الكيفية أيضاً. لقد انتهت مرحلة الاقتباس والتقليد والمحاكاة، وبدأ التفاعل بين القديم ومعطيات الواقع الجديد يعطى نتائجة الإيجابية. إذ طوع القديم ليجارى الحاجات المستحدثة لمجتمع الصحوة (٨٤)، وجرى تعديله وتطويره بصورة أفضت إلى اختفاء قسماته وخصائصه فاتحة الباب لطراز جديد يمكن أن نطلق عليه بحق الطراز الإسلامى(٨٥).

من معطيات عصر الصحوة كذلك غلبة العمارة المدنية على العمارة الدينية كما وكيفا(٨٦)؛ خصوصا بعد شحوب وخفوت صوت المحاذير اللاهوتية؛ فقد كرست العمارة لخدمة أغراض حياتية فى المحل الأول(٨٧).

تظهر بصمات الصحوة كذلك فى تأثر العمارة الإسلامية بالتقدم فى مجال النهضة العلمية (٨٨) التى سبق وأبرزنا معالمها فى المباحث السابقة.

هذا فضلا عن اتسامها بغلبة الطابع الجمالى الذى طغى على خشونة وجفاف الطابع الحربى. لقد اقترن الحس «المتبرجز» المرهف بالعلم المتطور فى عصر الصحوة، وتضافرا على وضع تصميمات دقيقة وزخارف جميلة فى آن (٨٩).

كما تنوعت المنشآت المعمارية حاملة معها الذوق الرفيع والدقة الهندسية لإشباع حاجات المجتمع الجديد. يظهر ذلك فى عمارة الأسواق بخاناتها وقيسارياتها ووكالاتها وفنادقها ذات القباب الجميلة والعقود الضخمة. كذا فى الأسبلة والبيمارستانات وحتى الحمامات التى انتشرت فى المدن وازدانت جدرانها بالرسوم والصور والزخارف بقصد الترفيه عن روادها(٩٠).

من معطيات الصحوة البورجوازية أخيراً، أن الطراز الإسلامى الجديد فى العمارة انطوى على «تعددية فى إطار الوحدة»، أو احتوى ثلاثة أنماط فى طراز واحد لقد ظهرت ثلاث مدارس تبنت هذا الطراز المعمارى الإسلامى؛ هى مدرسة إيران وآسيا الوسطى (بنوبويه)، ومدرسة مصر والشام (الفاطميون)، ومدرسة المغرب والأندلس.

كانت تلك التعددية دليل ثراء للطراز الواحد الذى يجمعها ويطبعها بخصائص وملامح وقسمات مشتركة. وكان النشاط التجارى المتعاظم يكمن وراء هذا القاسم المشترك(٩١). فكانت الزخارف والرسوم والصور تنتقل مع التجار وطلاب العلم وقوافل الحجيج - فى عصر عمه السلام - من إقليم إلى آخر (٩٢). وتنافس الحكام «المتبرجزون» فى مجال العمارة والفنون ورعاية العلماء والأدباء والفنانين واستجلاب المعماريين لتشييد المنشآت الضخمة الجميلة(٩٣) تعبيرا عن تنافس سياسى محمود. ولعل هذا يفسر لماذا ازدانت العمارة الدينية بالزخرفة الدنيوية(٩٤)، وتسابق الخلفاء والسلاطين فى تأسيس القصور الشامخة والمبانى العامة السامقة. كما جاراهم كبار التجار فى هذا الصدد؛ فكانت قصورهم تنافس أحيانا فى ضخامتها وبهائها قصور الحكام.

لقد تأثرت العمارة الإسلامية بمعطيات الواقع السوسيو- سياسى فى عصر تشبع بروح التسامح الدينى والمذهبى(٩٥). كان هذا التسامح - فضلا عن الأسباب التى ذكرناها آنفاً - من وراء القسمات والقواسم المشتركة التى جمعت المدارس الثلاث فى العمارة الإسلامية. دليلنا على ذلك أن مساجد الفاطميين فى القاهرة - برغم نمطها المميز - تأثرت فى هذا العصر بالنمطين الشرقى والأندلسى - المغربى، كما تأثر هذين النمطين بالمثل بالنمط الفاطمى(٩٦).

قصارى القول، أن العمارة الإسلامية فى «عصر الازدهار» تجاوزت مرحلة التأسيس بما تتضمن من محاكاة واقتباس وانبهار إلى مرحلة الإبداع والابتكار.

(ج) الفن الإسلامى

ارتقى الفن الإسلامى خلال «عصر الازدهار» ليعكس ويعبر عن الواقع الاجتماعى تعبيراً واضحا. وعلى الرغم من اختلاف هذا الواقع الاجتماعى خلال هذا العصر؛ حيث شهد القرن الأول منه عودة الإقطاعية؛ بينما سادت الصحوة البورجوازية القرن الذى تلاه؛ فإن الفروق على مستوى الفن بين القرنين كانت جد ضئيلة. وهذا راجع إلى أمرين؛ أولهما: أن قرن الإقطاعية المرتجعة كان محصورا بين قرنين شهدا صحوتين بورجوازيتين؛ فظلت تداعيات الصحوة الأولى متواجدة خلال العقود الأولى من قرن الإقطاعية، كما أن العقود الأخيرة من هذا القرن شهدت تباشير الصحوة الثانية وإرهاصاتها.

وثانيهما: أن التغيير على مستوى الفكر والفن - خصوصا - لايحدث فجاءة بل يحتاج إلى مزيد من الوقت كى تحل ظواهر فنية محل أخرى. وهذا يعنى أن مؤثرات عصر الصحوة الأولى لم تختف خلال قرن الإقطاعية، خصوصا وأن النمط الإقطاعى الذى كان سائدا كان هشا بحيث تواجدت فى ظله بورجوازية هشة وهزيلة أيضا.

تأسيسا على ذلك سنعوّل على دراسة الفن الإسلامى خلال العصرين كوحدة، مبرزين تأثيرات المعطيات الاجتماعية المختلفة فى تطور صيرورة الفن فى منعرجاتها وانعطافاتها.

نستهل دراستنا بإبراز بعض الملاحظات العامة قبل الدخول فى التفصيلات.

الملاحظة الأولى: تتعلق بتنوع الفنون الإسلامية ووظائفها. لقد تعددت هذه الفنون وتنوعت ما بين تصوير وزخرفة ونسيج ونقش فى الخشب وتشكيل فى الزجاج والخزف والفسيفساء... وغيرها؛ فضلا عن

الفنون الإسلامية

الموسيقى. وهذا التنوع يعكس تعاظم المد الفنى واتساقه مع المد البورجوازى، وتغلغل الفن فى الصناعات المعروفة بالفنون الصغرى. وقد أخطأ بعض الدارسين حين اعتبروا الصناعات تلك لاتدخل فى مجال الفنون [٩٧]. لكن تلك الصناعات تدخل فى إطار الفنون التطبيقية التى تعترف المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة بأنها تدخل فى صميم الفن. لقد كانت تشبع حاجات حياتية؛ لكنها مع ذلك انطوت على مسوح جمالى واضح. وفى ذلك دليل على ازدهار الفن فى هذا العصر الذى ندرسه؛ بحيث يمكن القول بتغلغل الفن فى الحياة العامة وكسر احتكاره على طبقة بعينها. فاللباس والفرش والبسط والتحف والمشكاوات وأوانى الطعام والشراب... وغيرها كانت تكتسى قيمة جمالية أبدعتها قريحة الفنان المسلم؛ إذ لم تكن الزخرفة مجرد وسيلة لملأ الفراغ أو تغطية أشكالها؛ إنما هى أصول جوهرية لدقة الصناعة ومهارة الصناع، بدونها يعد الأثر الفنى ناقصا[٩٨].

الملاحظة الثانية: تتعلق بغلبة سمة التجريد فى الزخارف الإسلامية. إذ يعتقد البعض أنها سمة سلبية تخلو من المعانى والدلالات. وهو حكم جد مجحف؛ لا لشىء إلا لأن التجريد يفتح باب الدلالات على مصراعيه ويتيح للعقل والخيال التفكير والتأمل إلى مالا نهاية. لقد أرجع بعض الدارسين التجريد إلى الإسلام نفسه؛ باعتبار عقيدته تحتل أرقى صور التجريد[٩٩]. وهو تأويل وارد ومقبول؛ دون أن يغلق الباب على تأويلات أخرى لامجال للخوض فيها تدخل فى باب الرمزية التى تعد فى مجال الفن دليلا على رقيه.

وفى هذا الصدد نجد رأياً مخالفاً يتهم الفنون الإسلامية بالخلو من الرمزية[١٠٠] وهو رأى فنده «إتنجهاوزن» مستشهدا بنماذج من فنون الشيعة عموما وبعض النماذج الأخرى السنية[١٠١]. كما ذهب بعض الدارسين العرب - بحق - إلى أن الزخرفة الإسلامية تنطوى على رموز وتصور مفاهيم غاية فى الثراء؛ لا لشىء إلا لأنها تتجاوز «التشخيص» وتخرج من «الكثرة» إلى «النموذج»؛ بما يفتح الباب على مصراعيه للتساؤل والخيال ويبعث المجال للرمزيه[١٠٢].

لقد كان الفن الإسلامى مخالفة للطبيعة لايقلدها أو يحاكيها بقدر ما يومئ إليها فى تعبير يجذب انتباه الناظر ويحركه ويؤثر فيه[١٠٣]. وفى ذلك دلالة على أن الفنان كان يحمل ذاتا شاعرة بذاتيتها وكيانها المستقل المطلق بحيث يسقط الزمان ويتحول إلى امتداد سرمدى[١٠٤].

قد يعترض معترض فيقول بأن الزخرفة الإسلامية تكون نمطاً واحداً لا مجال فيه للتمييز بين اتجاه فنى وآخر؛ لكن الحقيقة أن الزخرفة تغيرت وتعدلت وتطورت بانتقالها من مجال إلى آخر بحيث اكتست فى تجوالها قيما فنية جديدة[١٠٥].

لقد أثر الدين والمذهب فى الزخرفة، خصوصاً عند الفنانين الشيعة والمتصوفة بحيث اكتست عمقاً فنياً غير محدود وعبرت عن الاتجاهات الغنوصية والإشراقية ولم تكتف بظواهر الأشياء[١٠٦].

الملاحظة الثالثة: تختص بمعالجة مسألة المحاذير الدينية فى الفن. لقد سبق وعرضنا لتلك الإشكالية فى مجال العمارة خاصة وألمحنا إلى الفن بعامة. ونؤكد ما سبق قوله من حيث تجاوز تلك المحاذير حتى خلال عصر الإقطاعة بفكرها المحافظ المتعصب، وأوضحنا كيف كان الفقهاء يحرضون العامة ضد أهل الفن بإشاعة أحاديث موضوعه تحرم التصوير والتشكيل والتجسيم. لقد كان المصورون منبوذين من الفقهاء [١٠٧]. لكن الآثار الباقية دللت على تجاوز تلك المحاذير فيما كشف عن بقايا قصور بنى أمية. وحتى مقر **الخليفة المتوكل** - الذى أشهر سيف التعصب فى وجه أهل الفكر والفن - فإن أطلاله كشفت عن صور بشرية لنساء عرايا!!

بديهى أن يتم تجاوز تلك المحاذير تماما فى عصر الصحوة البورجوازية الثانية، عصر الليبرالية والانفتاح والتسامح [١٠٨]، وهو ما سنوضحه فى موضعه بعد مفصلا.

الملاحظة الرابعة: عن أثر النهضة العلمية فى ازدهار الفنون. ففى عصر الإقطاعية لم يكن لتلك النهضة وجود أصلا؛ إذ تعثرت العلوم بعد عصر التأسيس الذى شهد صحوة بورجوازية انتكست بفعل التعصب الدينى والمذهبى واضطهاد التيار الليبرالى فى الفكر الإسلامى. كذا بسبب الاضطرابات السياسية فى سائر أرجاء العالم الإسلامى. انعكس ذلك على الفن نسبيا بطبيعة الحال، خصوصا على مدرسة «سامرا» التى تمثل نمطا فى فنون الزخرفة يعكس ترف النخبة العسكرية [١٠٩]، تمثل فى الزخرفة النباتية الخالية من أى مضمون؛ فكانت أشبه بالتزويق منها بالفن. كما وأن استخدام الخط العربى فى التزويق - آنذاك - يعبر عن تلك الحقيقة نظرا «لخلوه من أى غرض إنتاجى»[١١٠].

تبدل الحال فى عصر الصحوة البورجوازية الثانية الذى اقترن بنهضة علمية؛ بلغ العلم إبانه ذروة ازدهاره، وكرس لخدمة أغراض عملية.

أفاد الفن من ذلك الازدهار بطبيعة الحال؛ فقد أفادت الزخرفة من علم الهندسة أيما إفادة، إذ تحولت من التسطيح والسذاجة إلى التعقيد والعمق، وترجمت النظريات الهندسية - والرياضية عموما - إلى فن راقٍ أصبح بدوره شاهدا على ارتقاء الهندسة العملية[١١١].

نفس الشىء يقال عن تطور زخرفة الخط العربى؛ لقد تحول إلى «خط هندسى» يشى بالدلالات الثرية، ويعكس طابع الاستقرار والازدهار فى المجتمع الإسلامى[١١٢]. هذا فضلا عن دلالته على الارتباط بتطور الصناعات عموما خلال عصر الصحوة[١١٣]؛ أثرت الزخرفة وتأثرت بهذا التطور والارتقاء بصورة متبادلة. كما ساعد الازدهار التجارى على رواج هذا الفن المتطور ليشمل سائر أقاليم العالم الإسلامى[١١٤].

باختصار؛ كان تطور الخط الهندسى بمثابة ترسيخ لإحدى القواعد الهامة فى علم

الجمال؛ حتى حكم أحد الدارسين بأنه ارتقى بالفن الزخرفي إلى ما يشبه تشكيلات موسيقية. وجدير بالذكر أن الموسيقى ازدهرت في هذا العصر كعلم نظرى وفنى عملى كما سنبين فى موضعه من الدراسة. كان الخط الهندسي ـ في المحصلة النهائية ـ شكلا مهما من أشكال الفكر الجمالي، كما كان محاولة لرفع الفن إلى مستوى المناخات الروحية دون أن تنتزع منه النكهة الحسية الحية للتأمل والتخيل [١١٥]. لقد عبر الخط الهندسي عن تقديم أنموذج تجريدى لفن عربى إسلامى راق[١١٦].

الملاحظة الأخيرة: تتعلق بظاهرة تعاظم الفن الشعبى فى عصر الصحوة بعد أن كان الفن حكرا على الطبقة الأرستقراطية. فمع سريان التيار البورجوازى سرى الفن مخترقا حواجز الحدود السياسية والبنيات الطبقية فى آن [١١٧]. كما لعبت الظروف السياسية دورا هاما فى الاختراق. ففى الأندلس برز دور العامة السياسى مقترنا بتنامى الفن الشعبى[١١٨]. وفى ظل الفاطميين والبويهيين الشيعة كان حرص الخلفاء والسلاطين شديدا من أجل استمالة جماهير السنة إلى المذهب الإسماعيلى والمذهب الزيدى[١١٩]. وعول الحكام عموما فى هذا العصر على تجاوز كافة المحاذير الدينية وغير الدينية بفضل سياسة التسامح ونشر الفنون بين الشعوب[١٢٠].

بعد هذه النظرة العامة عن سوسيولوجيا الفن فى عصر الازدهار؛ سنحاول تقديم أمثلة ونماذج تدعمها من خلال فحص وتحليل واستقراء؛ وليس نتيجة تأمل انطباعى مجرد.

لعل من أهم دلالات تأثير الواقع الاجتماعى على الفنون الإسلامية، أن ظاهرة التقليد والمحاكاة للأنماط الموروثة ارتبطت بالحقبة الإقطاعية، كما وأن التجديد والإبداع والابتكار لم يظهر إلا إبان حقبة الصحوة البورجوازية الثانية. ولاسبيل لتفسير ذلك إلا بتغير معطيات الواقع الاجتماعى؛ وليس لعوامل دينية أو مذهبية كما ذهب بعض الدارسين [١٢١]. صحيح أن الإسلام كان قوة مؤثرة وحيوية انعكست على الفن[١٢٢]؛ لكن يبقى العامل السوسيو-اقتصادى هو المحرك الأول للصيرورة التاريخية سياسيا وفكريا وفنيا. ففى المرحلة الإقطاعية تأثرت الفنون الإسلامية بالواقع السوسيو- سياسى من حيث الإغراق فى المحلية وغلبة الطابع العسكرى والترفى واحتكار الأرستقراطية للفن؛ كما أشرنا من قبل. وفى المرحلة التالية ـ عصر الصحوة البورجوازية الثانية ـ ظهر الطراز الإسلامى بأنماطه الثلاثة «نتيجة سيولة التجارة واتصال الفكر وحرية الانتقال والوحدة الحضارية، فضلا عن إقرار السلم واستنارة الحكام[١٢٣].

بديهى أن ينعكس ذلك كله على تطور الفنون الإسلامية وتنوعها فى إطار الوحدة كما ذكرنا من قبل. فعمارة المساجد وزخرفتها اتخذت طابعا عاما له قسماته المشتركة مع وجود البصمات المميزة فى كل مدرسة من المدارس الثلاث. ومن يقارن المساجد الثلاثة الكبرى ـ المسجد الأكبر فى أصفهان ومسجد الحاكم بأمر الله فى مصر ومسجد قرطبة بالأندلس ـ يتلمس مصداق تلك الحقيقة دون عناء [١٢٣]؛ خصوصاً فى مجال الرسوم والزخرفة [١٢٥]. لم يكن ذلك إلا نتيجة منطقية لكون المراكز الثلاثة مراكز تجارية تجمعها جميعا وشائج اتصال عن طريق التجارة بين الشرق والغرب[١٢٦].

ولعل مما يبرز تأثير معطيات الواقع الاجتماعى بوضوح؛ أن الزخرفة الإسلامية فى الأنماط الثلاثة كانت تعكس صور الحياة اليومية من غروس وزهور وسفن وحيوانات وجداول وطيور وأسماك... إلخ[١٢٧]؛ استوحاها الفنانون من الطبيعة ونقلوها بأساليبها الفنية من مدرسة إلى أخرى[١٢٨].

لم تكن تلك الزخارف الفنية محاكاة للطبيعة ـ كما أسلفنا القول ـ بل كانت استيحاء منها وتجريدا لها يحمل دلالات شتى وإيماءات عميقة؛ تظهر جليا فى إيماءات الألوان الزرقاء والخضراء والذهبية المعبرة عن صفاء السماء والنماء، بينما يدل اللون الذهبى ـ الذى لا وجود له فى الطبيعة ـ ببريقه السحرى ـ على حرص الفنان على أن يسلب من الأشياء أجسامها[١٢٩].

كما أن عدم محاكاة الطبيعة يبرهن عليه ما درج عليه الفنان المسلم من تعديل وتطوير لصور الحيوانات والطيور بإعطائها أشكالا خرافية وإكسابها وجوها آدمية وتحويلها إلى عناصر زخرفية [١٣٠].

أما الصور الآدمية التى اقتصرت على زخرفة قصور الأرستقراطية فقط إبان قرن الإقطاعية تحت تأثير للمصادرات اللاهوتية؛ فقد أبيحت تماما وانتشرت خلال عصر الصحوة تحت تأثير روح التسامح والاستنارة فى ظل نظم «متبرجزة»، شيعية كالدولة البويهية والدولة الفاطمية، أو سنية مستها رياح الليبرالية كالخلافة الأموية بالأندلس.

ففى الشرق ظهر فنانون من الفرس وظفوا الرسوم الآدمية فى الزخرفة [١٣١] خصوصا فى النسيج والبسط والأكلمة. وفى الدولة الفاطمية؛ رسمت صور الخلفاء والمشاهير فضلا عن نحت التماثيل التى ظهرت لأول مرة فى تاريخ الفن الإسلامى[١٣٢]. وعبرت رسوم الصور الآدمية إلى الأندلس عن طريق الفنانين الذين رحلوا إليها من مصر والشام والعراق.

وفى مجال الخزف: بدأ تشكيله فى عصر الإقطاعية ليتعاظم فى عصر الصحوة البورجوازية الثانية، أى خلال القرن الرابع الهجرى وماتلاه [١٣٣].

وتحت تأثير النشاط التجارى وسهولة الاتصال عم إنتاجه فى «دار الإسلام» وفق أساليب وأشكال متشابهة [١٣٤]؛ كان منبعها من بلاد فارس[١٣٥].

كما أبدع الخزف ذو البريق المعدنى فى عصر الصحوة لتجاوز مصادرات الفقهاء على استعمال الذهب [١٣٦]. وقد ازدان بزخارف من صور ورسوم آدمية خصوصا فى الدول الفاطمية [١٣٧]. وبرع الفنانون فى المغرب والأندلس فى ابتكار أشكال جديدة رغم تأثرهم بالأساليب المشرقية. وكان من أسباب ازدهار تشكيل الخزف توظيفه فى خدمة أغراض حياتية للخاصة والعامة سواء بسواء [١٣٨]. وقد أسفر هذا الانتشار عن رواج الحس الجمالى بين سائر الطبقات.

بديهى أن يزداد انتشار هذا الذوق الجمالى فى العالم الإسلامى؛ نتيجة زخرفة المنسوجات التى ازدهرت صناعتها ورسم زخارفها فى العراق (الموصلين) والشام (الدمشقى) ومصر (الدبيقى).

وليس أدل على شيوع روح التسامح فى زخرفة المنسوجات من اقتباس رسوم وثنية وقبطية زينت ملابس الخاصة والعامة؛

وكانت محرمة خلال العصر السابق (الإقطاعية) حين عول الخليفة المتوكل على اضطهاد أهل الذمة (١٣٩).

لقد جرى تجاوز تلك المحاذير فى عصر الصحوة، أكثر من ذلك استخدمت الزخارف ذات الصور الآدمية على المنسوجات خصوصا فى الدولة الفاطمية (١٤٠). كذا فى الأندلس التى اقتبست الأساليب الزخرفية الفاطمية (١٤١)؛ فى ملابس الخاصة أو العامة.

وينم وجود «دور الطراز» على المستوى الرسمى والشعبى على بروز تأثير الأوضاع الطبقية(١٤٢). وغنى عن القول أن «دور طراز» العوام كانت تحاكى ملابس «دور طراز» الخواص (١٤٣)؛ وهو أمر يتسق مع ما سبق ذكره عن تعاظم دور العامة اجتماعيا وسياسيا خلال عصر الصحوة البورجوازية. وقد سمح الفاطميون للعوام بمجاراة ذوق الخاصة فى الملابس (١٤٤) كأسلوب من أساليب جذب العوام إلى المذهب الإسماعيلى. كما سمحوا بارتداء الملابس الحريرية التى حرمتها النظم السدية فى عصر الإقطاعية(١٤٥). ولم يجد كبار التجار ما يحول بينهم وبين الاشتغال بتجارة الحرير فى عصر الصحوة؛ لذلك ارتبطت صناعتها بالمراكز التجارية الكبرى (١٤٦).

أما السجاد الذى بدأ تصنيعه منذ القرن الثانى الهجرى، فقد تعاظم إنتاجه وزخرفته خصوصا إبان عصر الصحوة البورجوازية. واشتهرت مدن إيران بتصنيع السجاد الحريرى الفاخر الموشى بخيوط الذهب والفضة وأصبح من أهم سلع تجارة الكماليات دوليا(١٤٧). وقد تأثرت زخارفه بصور الحياة اليومية الطبيعية والآدمية، بينما تأثر السجاد المنسوج فى آسيا الوسطى بالنماذج الصينية فى الزخرفة، فى حين عكس السجاد المغربى نفس الزخارف التى كانت تنقش على الجدران (١٤٨).

أما النقش فى الخشب، فقد تأثرت زخرفته بالأنماط الفارسية والبيزنطية، وليس أدل على تأثير المد البورجوازى اقتصاديا والليبرالى فكريا من تأثير الأنماط الفارسية على النقوش الخشبية فى مصر والمغرب والأندلس. واختص النقش فى الخشب فى العصر الفاطمى بسمات خاصة؛ إذ جرى استيحاء الرسوم الآدمية والصور الخاصة بالحياة اليومية من النقوش الفرعونية. وقد انتقلت تلك الأساليب إلى الفن المغربى - الأندلسى(١٤٩).

وفيما يتعلق بالتحف العاجية؛ فقد كانت من مظاهر الترف التى تزدان بها قصور الطبقة الأرستقراطية (١٥٠)، ومع أنها عكست فى جمالياتها حياة تلك الطبقة المترفة من خلال زخارفها التى صورت مجالس السمر بخمرياتها وموسيقاها وراقصاتها وجواريها المغنيات، إلا أنها كانت تعكس بالمثل حياة المجتمع فى رسومها المستوحاة من الحياة اليومية لأفراد الشعب (١٥١)؛ بما ينم على طبيعة النظم الحاكمة المستنيرة فى هذا العصر. ولعل ذلك يفسر اختلاف صور الزخرفة باختلاف أنماط الحياة فى تلك الدول الثلاث الكبرى (١٥٢).

ومن العاج صنعت أيضا صناديق أسطوانية ومستطيلة زينت بنقوش ملونه لصور آدمية وحيوانات وطيور وأشجار وأزهار... إلخ كانت فى متناول الطبقات الدنيا (١٥٣).

نفس الشيء يُقال عن الصناعات المعدنية من أثاث وأدوات منزلية برونزية ونحاسية - فيما عرف بالتكفيت - وإن اختلفت قيمتها الفنية حسب القدرات المادية لطبقات المجتمع(١٥٤). ولقد تأثرت أساليبها الفنية - كذلك - بمعطيات محلية واضحة؛ كما هو الحال بالنسبة للمعادن المكفتة فى إيران؛ إذ حملت رموزا ورسوما بعضها يعود إلى عصر الساسانيين، كما زخرفت بكتابات بهلوية(١٥٥).

كما تأثرت بثراء الدولة - وخصوصا الأسر الحاكمة - فكانت تلك الصناعات والتحف المعدنية تصنع من المعادن النفيسة، كما هو الحال بالنسبة للتحف والتماثيل والحلى التى حوتها كنوز الفاطميين وخلفاء بنى أمية بالأندلس(١٥٦) ومعلوم أن تلك الكنوز قد نهبت من قبل العوام والعسكر على إثر اضمحلال الخلافتين الفاطمية والأموية بالأندلس(١٥٧). ولايخلو ذلك من مغزى اجتماعى فحواه العدول عن سياسات على الخلفاء الأوائل فى الإصلاح والعدل. لقد انطوى نهب تلك التحف والأوانى والحلى على دلالات طبقية؛ لأنها كانت تحمل شارات ورنوكا ترمز إلى الاستعلاء الطبقى؛ جريا على عادة شرقية قديمة (١٥٨).

لم تخل الأوانى الزجاجية والبللورية من مسحة جمالية ودلالات اجتماعية أيضا. فما يخص منها الطبقة العليا كان زخرفها مذهبا، أما ما يتعلق بالطبقة الدنيا فكان خاليا من التذهيب؛ دون أن يفقد الذوق والحس الجمالى الذى عبرت عنه عبقرية صانعيها (١٥٩).

وغنى عن القول؛ أن تلك الأحكام تنطبق على مدارس الفن الإسلامى الثلاث بفعل الوشائج التجارية والفكرية بينها برغم الخلافات السياسية والاختلافات المذهبية. مصداق ذلك ما حدث فى هذا العصر - عصر الصحوة - لأول مرة فى تاريخ الفنون الإسلامية من ذكر أسماء الفنانين والصناع المهرة على ما أبدعوا من أعمال فنية(١٦٠).

أما بالنسبة للموسيقى؛ فقد ازدهرت فى هذا العصر، بفضل التقدم العلمى، ذلك أن الموسيقى اعتبرت علما وفنا فى نفس الوقت. لقد كانت ضمن علوم الرياضيات التى كانت بدورها من مباحث الفلسفة؛ حسب تصنيف العلوم عند المسلمين نقلا عن الإغريق(١٦١).

وقد اهتم «إخوان الصفا» بالموسيقى فصنفوا عنها رسائل أفادوا فيها من «**فيثاغورس**» مؤسس الموسيقى النظرية. كما ألف فلاسفة الإسلام فى «عصر الصحوة» - من أمثال **الرازى والكندى والفارابى وابن سينا** - مصنفات هامة وقدموا شروحاً ضافية لمؤلفات الإغريق(١٦٢).

وعلى المستوى الفنى أطلق المسلمون على الموسيقى اسم «الغناء»، ومزجوا بين الألحان الفارسية وبين المؤثرات النظرية الإغريقية ووظفوا نتاج ذلك لخدمة أغراض حياتية (١٦٣). ففضلا عن الوظيفة الترفيهية،

وظفها الرازى فى علاج الأسقام النفسية[١٦٤]، واعتبرها ابن سينا وسيلة من وسائل حفظ النوع[١٦٥].

وليس أدل على تأثير الواقع الاجتماعى من اعتبارها فسقا وفجورا إبان عصر الإقطاعية والنظر إليها نظرة تبجيل فى عصر الصحوة البورجوازية؛ باعتبارها «تطهيرا للنفس والتجاوز عن الذنوب» حسب قول صاحب «العقد الفريد»[١٦٦]. ولا غرو؛ إذ وظفت بالفعل فى مجالس اللهو والمجون، كما وظفت بالمثل فى أذكار المتصوفة[١٦٧].

هكذا عبرت العمارة والفنون الإسلامية عن معطيات الواقع الاجتماعى فى عصر الازدهار؛ إذ تخلفت وتجمدت خلال «الحقبة الإقطاعية»، لتتطور وتزدهر فى «عصر الصحوة البورجوازية الثانية». وفى ذلك يصدق حكم أحد الدارسين الثقاة بأن «الفن الإسلامى تعلم كيف يتغذى من نفسه على مر القرون»[١٦٧]، بفعل الصيرورة السوسيو-تاريخية؛ فيما نرى. ■

الهوامش

(١) عن التعريف بتلك النظريات؛ راجع:
على عبدالمعطى محمد: فلسفة الفن، ص١٩ وما بعدها، بيروت ١٩٨٥.

(٢) أنوه فى هذا الصدد بجهود العالمين المصريين مصطفى زيور ومصطفى سويف وتلامذتهم.

(٣) عن نقد النظريات المثالية عموماً والنظرية السيكولوجية خصوصاً؛ راجع:
جان دوفينيو: سوسيولوجيا الفن، الترجمة العربية، ص ٦ وما بعدها، بيروت ١٩٨٣.

(٤) نفسه، ص٨.

(٥) نفس المرجع والصفحة.

(٦) نفسه، ص١١.

(٧) انظر: إرنست فيشر: ضرورة الفن، الترجمة العربية، ص١٤، القاهره ١٩٧١.

(٨) على عبدالمعطى محمد: المرجع السابق، ص٦٠.

(٩) بوسبيلوف: «تطور نظرية الفن فى روسيا»، مقال ضمن كتاب: الجمال فى تفسيره الماركسى، ص٢٢١، دمشق ١٩٨٦.

(١٠) بيزويتوف: «الجمال فى التراث الكلاسيكى للماركسية اللينينية»، مقال فى كتاب: الجمال فى تفسيره الماركسى، ص١٥٢، دمشق ١٩٨٦.

(١١) Hortickq: Encyclopidie de Beau, Art, Alcan, p. 28, 1952

(١٢) Lacroix, Jean: Les Sentiment et Lavie Morale, P. 64, P. U. F, 1968.

(١٣) على عبدالمعطى محمد: المرجع السابق، ص٥٩.

(١٤) إرنست فيشر: المرجع السابق، ص٩.

(١٥) انظر: Casson, Jean: Situation de L'Art Modern, P. 118, Paris, 1950.

(١٦) على عبدالمعطى: المرجع السابق، ص٦٩.

(١٧) من القرائن على ذلك تأسيس دور العبادة من بيع وكنائس وأديرة ومساجد وتكايا... إلخ.

(١٨) جان دوفينيو: المرجع السابق، ص١٦.

(١٩) نفسه، ص٢٠.

(٢٠) بوسبيلوف: المرجع السابق، ص٢٢٠.

(٢١) على عبدالمعطى محمد: المرجع السابق، ص٧٢.

(٢٢) عن مزيد من المعلومات؛ راجع:
غرفيتش: الدعوة الحالية للسوسيولوجيا، الترجمة العربية، ص٢٨٥ وما بعدها.

(٢٣) Taine, H: Philosophie de L'Art, P. 11, Paris, 1965.

(٢٤) على عبدالمعطى: المرجع السابق، ص٧٧.

(٢٥) نفسه، ص٧٨.

(٢٦) إرنست فيشر: المرجع السابق، ص٦٠.

(٢٧) انظر:
فنكلشتين (سيدنى): الواقعية فى الفن، الترجمة العربية، ص١٤، القاهرة ١٩٧١.

(٢٨٠) على عبدالمعطى محمد: المرجع السابق، ص٨٠.

(٢٩) جان دفينيو: المرجع السابق، ص٣١.

(٣٠) نفسه، ص٢٦.

(٣١) نفسه، ص٢٨.

(٣٢) نفسه، ص٣٣.

(٣٣) نفسه، ص٣٨

(٣٤) نفسه، ص٤٠ ومابعدها.

(٣٥) نفسه، ص٥٢.

(٣٦) نفسه، ص٨٢.

(٣٧) نفسه، ص٨٨.

(٣٨) نفسه، ص١٠٢.

(٣٩) نفسه، ص١٠٣.

(٤٠) انظر: إيتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، الترجمة العربية، ص١٦٢، ١٦٥، بيروت ١٩٨٢.

(٤١) نفسه، ص١٦١.

(٤٢) كريستى (وآخرون): تراث الإسلام فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، والترجمة العربية ص٧، دمشق ١٩٨٤.

(٤٣) انظر: دراسة Oleg Grabar عن العمارة الإسلامية، فى كتاب: Schacht, Bosworth: The Legacy Of Islam, p. 247, Oxford, 1974.

(٤٤) كريستى: المرجع السالق، ص١١.

(٤٥) موجز: دراسة عن «فن العمارة» فى كتاب كريستى وآخرون سالف الذكر، ص١١٥.

(٤٦) نفسه، ١١٦.

(٤٧) إتيان سوريو: المرجع السابق، ص١٦٩.

(٤٨) Oleg Grabar: Op. Cit, p. 294.

(٤٩) Ipid, P. 250

(٥٠) Ipid, P. 254.

(٥١) Loc. Cit

(٥٢) Ibid,P . 255

(٥٣) إتيان سوريو: المرجع السابق، ص١٧١.

(٥٤) كريستى: المرجع السابق، ص١٤.

(٥٥) زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص١٦٣، القاهرة، بدون تاريخ.

(٥٦) انظر: إرنست كونل: الفن الإسلامى، الترجمة العربية، ص١١، بيروت ١٩٦٩.

(٥٧) صالح أحمد الشامى: الفن الإسلامى، ص٤٣، دمشق ١٩٩٠.

(٥٨) إتيان سورنو: المرجع السابق، ص١٨٦.

(٥٩) نفسه، ص١٨٥.

(٦٠) انظر: برجز: مقالة عن «فن العمارة» فى كتاب شاخت وبوزورث سالف الذكر، ص١٤٩.

(٦١) Oleg Grabar: OP. Cit, P. 253

(٦٢) Ibid:P. 258.

(٦٣) Ibip: P. 272.

(٦٤) عن مزيد من التفصيلات؛ راجع: إتيان سوريو: المرجع السابق، ص١٨٠ وما بعدها.

(٦٥) أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى، ص٧٢، ٧٣، القاهرة بدون تاريخ

(٦٦) نفسه، ص٩١.

(٦٧) نفسه، ص١١١.

(٦٨) عن مزيد من المعلومات؛ راجع:
محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامى، ج٢، ص٣٦٩ وما بعدها.

(٦٩) Briggs: OP. Cit P. 121

(٧٠) Ibid : P. 135

(٧١) أبو صالح الألفى: المرجع السابق، ص١٢١.

(٧٢) نفسه، ص١٢٢.

(٧٣) إرنست كونل : المرجع السابق، ص٣٧.

(٧٤) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٦٠.

(٧٥) انظر: صالح أحمد الشامى: الفن الإسلامى ص٣٢٥، دمشق ١٩٩٠.

(٧٦) Oleg Grabar: OP. Cit. P. 259

(٧٧) Ibid: P. 257.

(٧٨) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٥٩.

(٧٩) نفسه، ص١١١.

(٨٠) نفسه، ص١٤٩.

(٨١) نفسه، ص١٥٠.

(٨٢) نفسه، ص١٥٣، ١٥٤.

(٨٣) عن مزيد من المعلومات؛ راجع: محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامى جـ٢، ص٣٦٩ وما بعدها، أنور الرفاعى: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، ص٤١ وما بعدها، دمشق ١٩٧٧.

(٨٤) Oleg Grabar: OP. Cit. P. 270.

(٨٥) Loc. Cit.

(٨٦) Ibid: P. 272

(٨٧) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٦٦٩، ٦٧٣.

(٨٨) كلود كاهن: المرجع السابق، ص٢٣١، ٢٣٢.

(٨٩) أبو صالح الألفى: المرجع السابق، ص١٢٠.

(٩٠) نفسه، ص١١٢، ١٢٣، زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٢٨.

(٩١) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٧.

(٩٢) نفسه ص٩.

(٩٣) نفسه، ص١٠.

(٩٤) أندريه ميكيل: المرجع السابق، ص٢١٩.

(٩٥) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص١٤.

(٩٦) نفسه، ص٦٢، ٦٤.

(٩٧) انظر: صالح أحمد الشامى: المرجع السابق، ص٥٣.

(٩٨) كريستى: المرجع السابق، ص١٢.

(٩٩) كلود كاهن: المرجع السابق، ص٢٣٣، ٢٣٣.

(١٠٠) انظر: رأى Raudi Paret كما أورده: Ettinghausen, R: The Decorative Art and Painting, Their Caracter and scope, دراسة بكتاب The Legacy of Islam سالف الذكر، P. 281

(١٠١) Ibid: P. 267

(١٠٢) الدليل على ذلك أن الفنان المسلم لم يشخص الطبيعة كما هى، فلم يرسم ورقة الشجرة مثلا فى صورتها المحددة فى الطبيعة بل رسم ما يشير إلى شكل الورقة. ولم يصور الحيوانات كما هى بل أكسبها أشكالا خرافية وأسطورية.

انظر: صالح أحمد الشامى: المرجع السابق، ص٢٤١

(١٠٣) أبو صالح الألفى: المرجع السابق، ص٧١.

(١٠٤) نفسه، ص٧٢.

(١٠٥) نفسه، ص٧٣.

(١٠٦) نفسه، ص٩٥.

(١٠٧) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص١٥٦، ١٦٣، ١٧٠.

(١٠٨) كريستى: المرجع السابق، ص١٤.

(١٠٩) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص١٤٠

(١١٠) أبو صالح الألفى: المرجع السابق، ص١٠١.

(١١١) أنور الرفاعى: المرجع السابق، ص١٣٩.

(١١٢) نفسه، ص١٠٢.

(١١٣) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٢٤٨.

(١١٤) نفسه، ص٢٣٧.

(١١٥) إتيان سوريو: المرجع السابق، ص١٨٥.

(١١٦) نفسه، ص١٧٥.

(١١٧) إرنست كونل: المرجع السابق، ص٤٣.

(١١٨) نفس المرجع والصفحة.

(١١٩) نفسه، ص٣١.

(١٢٠) نفسه، ص٤٤.

(١٢١) انظر: Ettinghausen: Op. Cit. P. 274.

(١٢٢) Ibid: P. 275

(١٢٣) Ibid: P. 277

(١٢٤) أنور الرفاعى: المرجع السابق، ص١٧.

(١٢٥) كريستى: المرجع السابق، ص٧.

(١٢٦) تومس أرنولد: الفن الإسلامى وأثره على فن التصوير فى أوربا، مقال فى كتاب «تراث الإسلام» السالف الذكر، ص١٠٦.

(١٢٧) أنور الرفاعى: المرجع السابق، ص١٥٦.

(١٢٨) Ettinghausen: Op. cit. p. 276

(١٢٩) أبو صالح الألفى: المرجع السابق، ص١٠٥.

(١٣٠) نفسه، ص١١٦، ١١٧.

(١٣١) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ٢، ص٢٣٨، ٢٣٩.

(١٣٢) إرنست كورنل: المرجع السابق، ص٤٤.

(١٣٣) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٢٥٨.

(١٣٤) أنور الرفاعى: المرجع السابق، ص١٥٧.

(١٣٥) Ettinghausen: Op. Cit. P.277

(١٣٦) صالح أحمد الشامى: المرجع السابق، ص٣٤٧

(١٣٧) نفسه، ص٣١٠.

(١٣٨) أبو صالح الألفى: المرجع السابق، ص٢٦١.

(١٣٩) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٤٧.

(١٤٠) نفسه، ص٣٤٩.

(١٤١) نفسه، ص٣٨٩.

(١٤٢) Ettinghausen: Op. Cit. P. 276.

(١٤٣) صالح أحمد الشامى: المرجع السابق، ص٣٤٩.

(١٤٤) إرنست كونل: المرجع السابق، ص٥٥.

(١٤٥) كريستى: المرجع السابق، ص٦١.

(١٤٦) نفسه، ص٦٢.

(١٤٧) Ettinghausen: Op. Cit. P.276

(١٤٨) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٩٩، ٤٣٤، ٤٣٥.

(١٤٩) نفسه، ص٢٤٨، ٢٤٩، ٤٥٢، ٤٥٥، ٤٩٠.

(١٥٠) كريستى: المرجع السابق، ص٧٩.

(١٥١) Ettinghausen: Op. Cit. P. 277

(١٥٢) Ibid: P. 276.

(١٥٣) كريستى: المرجع السابق، ص٨٤

(١٥٤) نفسه، ص٢٥.

(١٥٥) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٥١٠.

(١٥٦) نفسه، ص٥٢٢، ٥٤٠.

(١٥٧) كريستى: المرجع السابق، ص٢٣.

(١٥٨) نفسه، ص٥٨

(١٥٩) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٥٨٧، ٦١٨.

(١٦٠) نفسه، ص٦٢٢.

(١٦١) ترجم المسلمون الكثير من كتب اليونان فى الموسيقى؛ منها «كتاب النغم»، و«كتاب الإيقاع»، و«كتاب النفس»، و«كتاب المسائل»، و«كتاب القانون»، وغيرها.

عن مزيد من المعلومات؛ راجع:

أنور الرفاعى: المرجع السابق، ص١٨٥ وما بعدها.

(١٦٢) نفسه، ص١٨٨.

(١٦٣) Ettinghausen: Op. Cit. P. 290

(١٦٤) محمد عبدالرحمن مرحبا: المرجع السابق، ص٤٣٦.

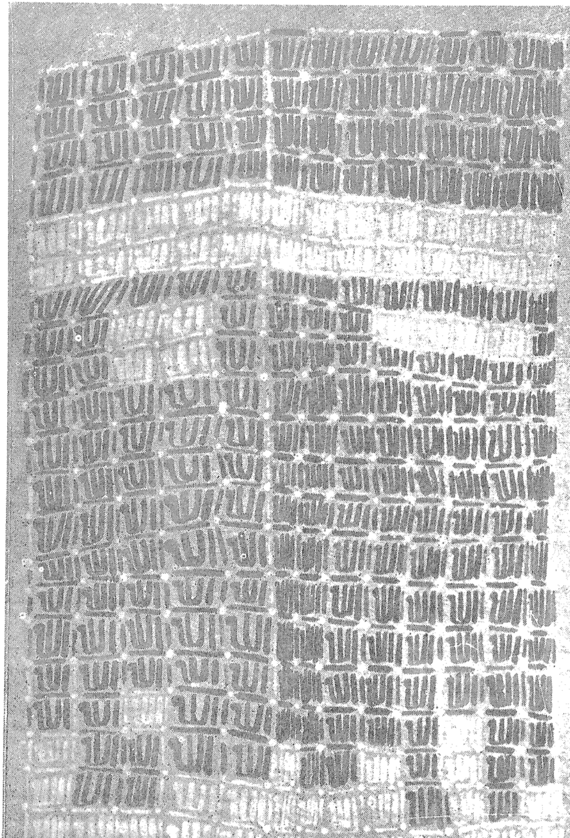
(١٦٥) نفسه، ص٤٣٧.

(١٦٦) انظر:

أنور الرفاعى: المرجع السابق، ص١٩٠.

(١٦٧) Ettinghausen: Op. Cit. P. 296

(١٦٨) انظر: أندريه ميكيل: المرجع السابق، ص٢١٨.



مقدمة في العلاقة بين العمارة العربية والفنون

محمد عبدالسلام العمرى

قد يشغلنى منذ مدة طويلة هذا الموضوع، وبالتحديد منذ اكتشفت أن هناك علاقة قوية بين العمارة والرواية. ومنذ تحدثت فى هذا الموضوع لإحدى الصحف وجدت الجميع بلا استثناء يتحدثون بعلم غزير وفتوى قاطعة عن عمارة الرواية، وأحيانا أخرى رواية العمارة بدون فروق تذكر، أعرف أن العمارة ليست حكراً على أحد لأنها أحد الفنون، لكنه فن ليس مثله فن آخر.

فالعمارة كما قال الإغريق أم الفنون، لأنها ترتبط ارتباطا وثيقاً، بل ارتباطا كاثولوكيا بالفن والذوق والأحاسيس، وهى صدى لفكر المعمارى الخلاق من دقة الكمال وجمال النسب المعمارية وتناسق التكوين، وحسن اختيار الألوان، وهى كذلك تمثل البداية الأولى لفنون كالرسم والموسيقى.

هى العمارة إذن، والتى لا تعطى نفسها إلا لمعمارى خلاق، وليس لأى معمارى كان، فما بالك بالهواة الذين يتمسحون بها، حتى يقال أنهم نالوا من كل فن جانباً معرفياً ما، وكان ما يقلق معماريا مثل حسن فتحى بالفعل. نوع من المعماريين الميكانيكيين الذين يصممون عمارة حرفية، فتخرج هكذا أبراجاً ومدناً من الأسمنت المسلح، هؤلاء الأدعياء لا يفترقون شيئاً عن مدعى الثقافة المعمارية.

والعمارة كذلك هى الفن العلمى لإقامة مبانٍ تتوافر فيها شروط الانتفاع والمتانة والجمال والاقتصاد، وتفى بحاجات الناس المادية والنفسية والروحية، الفردية والجماعية فى حدود أوسع الإمكانيات. وبأحسن الوسائل المتوفرة فى العصر الذى تكون فيه، وهى طريقة فى العمل، بتفكير ومنطق سليم، وتعتمد على علم صحيح، وفن رفيع، ويقوم بها معماريون على صلة بالواقع وبالحياة، وعلى وعى وإدراك بأحوال بيئتهم وظروف العمل فى عصرهم، لذلك انحاز البعض لمقولة فرانك لويدرايت عن العمارة العضوية إضافة إلى الفن العلمى.

يرى البعض كذلك أن الفنون وعلى رأسها العمارة ليس فى الحقيقة مجرد تكرار لتشابهات موجودات فى الطبيعة، فالرسام مثلا إن بدأ من نقطة استلهامه لشىء من هذه الموجودات فإنه سيبذل جهده الفنى فى تحميل صياغتها لها بشحنة انفعالاته الذاتية حيالها، وسيقوم ضمن اجتهاداته بتذويب تلك الموجودات فى داخله ليعاود تشكيلها من جديد فى تنظيم تركيبى ذاتى، كذلك سيفعل المثال الذى لن نجده نساخاً لأشياء وشخصيات الوجود، وإنما سيبذل جهده الفنى كى يستحضر لنا تصوره النموذجى لها مزودا بآرائه الذاتية.

وقس على ذلك بقية فنانى الشعر والدراما والأدب، فهم يرسمون لنا الحياة عن طريق تحويلها لا عن طريق نقلها، ويستخدمون لهذا لغة يرتفع مستواها على أيديهم إلى بلاغة ساحرة، تتجاوز المعتاد من ألفاظ الكلام والوصف، ولها كامل القدرة على إصدار التعبيرات التى نضجت مشروعية تداولها فى ميدان التذوق الفنى.

يمكن القول على أن للعمارة بصفة خاصة، وللفن بصفة عامة مهمة الكاميرا الروحية لا الميكانيكية، وأن على الفنان أن يمتلك لقدراته أكفأ عناصر التعبير التى تمنح صياغاته معنى فنياً وإنسانياً واضحاً ومقبولاً، وخاصة نوع العناصر التى تشارك جميع الفنون فى استخدامها، والتى عن طريقها وباستيضاح الشبيه المتناظر منها فى

الوسيط الفنى الآخر يمكن تذليل ما عساه أن يقابل المتذوق من صعوبات الفهم والتذوق.

كما يمكن القول كذلك أن العمل العمرانى هو نتاج تفاعل البنيات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والبيئية، تكثيف العلاقة بين الإنسان والسكان فى إطار المتغير الزمانى لتجعل من العمل الإبداعى إدارة ربط بين قيم التراث والإحداثيات المعاصرة لتولد جسور معرفية للرؤى المستقبلية.

لذا فإن هناك جملة من عناصر التمايز للبيئات العمرانية والتى يمكن أن تفرز خصائص مورفولوجية ترتبط من خلال حوار جدلى بمقومات السكان البيئية وطبائعه السلوكية اجتماعياً كان أم ثقافياً، أم فنياً، فهناك عمارة يمكن أن تصاغ فى الإطار البيئى «المعطى المناخى» كالعمارة الخليجية، وعمران يمكن أن يترجم من جملة ما يترجم الرؤى الثقافية فيضفى سمة مميزة على مدن مثل القاهرة ومراكش والقيروان وبغداد.

أما الطابع الحضرى فقد تميزت به بعض المدن القديمة صنعاء - جدة - فيعكس أسلوب هذه المدن الخاص والمتميز عن غيرها فى التحضر - التمدن - إن قيمة هذه الأعمال الحضارية هو ديمومة حيويتها المستمرة فى واقعها المحلى والعالمى.

كما أن شاعرية المكان هى الألفة التى تصون قدرة العقل على تذكر المكان فتصور حالة الشيء الغابر متلمساً طريقة فى دافع المعايشة الحسية لذات المكان، فالتنوع والاختلاف التكوينى لبعض المدن العربية بالرغم من الثوابت الكلية التى تجمعها بخلفيتها التاريخية يقودنا إلى سؤال ملح هو.. كيف نؤدى دورنا فى التعبير عن عمران هذا الجزء من العالم بالرغم من تعدد مظاهر التعبير فيه؟

على أن الإجابة عن هذا السؤال ليس مجالها تلك المقدمة عن علاقة العمارة العربية بالفنون، وإنما ستأتى تفصيلا فى موقع آخر من هذا البحث، إلا أن هناك ارتباطا وثيقاً بين هذه المقدمة، وبين الأبعاد المعرفية لأنواع العمارة وتطورها والبعد القومى لها وكذلك مفرداتها وعناصرها، لأن العمارة العربية أيضا هى عمارة مناخ وعمارة تراث ودين، كل هذا أثر على العمارة العربية فأطلق عليها البعض العمارة الإسلامية، وهو مصطلح فى نظر الكثيرين صحيح خاصة الذين أحسوا أن هويتهم مستهدفة أو بمعنى أصح مباحة، فلجأوا إلى إطلاق هذا الاسم على العمارة العربية للدفاع عن هويتهم التى هى المصطلح الأقرب إلى التسمية الصحيحة، حيث كانت هذه العمارة نتاج تراث متعاقب من الثقافات وليست وليدة الحقبة الإسلامية فقط.

ولقد جاءت عمارة حسن فتحى مثلا نتاج دراسات مستفيضة وخبرة وثقافة ووعى ومعرفة واستعانة بالتراث الجمالى للأبنية العربية بمختلف عصورها، الفرعونى، القبطى، الإسلامى على اعتبار أن المنزل هو تعبير حضارى عن إنسان ما فى لحظة ما.

مثال للعمارة العربية

وسنأخذ مثلا على ذلك فقد كان حسن فتحى يدعو إلى عمارة الدور الواحد ذات القباب مستفيداً من بعض عناصر العمارة الإسلامية وهى القبة ذلك العنصر المشترك الذى تشعر من خلاله بالألفة فى المسجد القديم والكنيسة الشرقية، لأنك تجد شيئا مشتركاً فى عمارتها، إذ أن القباب ليست تراثاً إسلامياً بحتاً، بل هى بنت الشرق بدياناته - إنها رمز قبة السماء وتكفى زيارة قرية البجوات بالواحات والتى بناها المسيحيون فى القرن الرابع الميلادى، لقد أقاموا ٢٢٠ منزلاً وكنيسة بأيديهم من مواد محلية هروباً من اضطهاد الرومان، وهى بنايات صغيرة كانوا يتخذونها للمعيشة، وكمقابر أيضا، ولوجودهم فى الواحات الصحراوية وهى بدون أخشاب، وتم بناؤها بالطوب وحتى يمتص الضغط حلوا المشكلة بأن جعلوا الأسقف قبوات وقبابا، على شكل سلسلة، فكل واحدة من القباب تشد على الأخرى، ولو قلبت إلى أعلى تفيد الضغط، وهذه القباب تعتبر أيضا إحدى الطرق الفرعونية فى التغطية وعن دراسة حسن فتحى وتنقلاته رأى ذلك فى مساكن النوبة التى استطاعت أن تحافظ على شخصيتها وأصالتها، وأحس بالقيم الموجودة فى هذا المجتمع الذى لم ترتبك عقلياته بسبب مدنية زائفة، أو ثقافة مستوردة أو ادعاءات طبقية، أو احتياجات غير حقيقية، فأحس لذلك بعلاقة مباشرة وبإمكانية التفاهم مع هذا المجتمع.

هذا المثل يدل ويثبت أن العمارة التى هى نتاج كل هذه الثقافات لايمكن أن نطلق عليها عمارة إسلامية بل الأصح هو هذا المصطلح «عمارة عربية»، لأن التراث المعمارى الإسلامى سبقه عدة قرون شيعت بتراثيات عقائدية وحضارية هامة لكل منها تراثها المعمارى، ولذا كما أسلفنا فإن التراث المعمارى الإسلامى استفاد من العمارة الفرعونية والإغريقية والرومانية والقبطية، وحتى عمارة الجاهلية أيضا فيما قبل الاسلام خاصة فى مناطق شبه الجزيرة، وعمارة البابليين والكلدانيين والعمارة الفارسية.

ارتباط العمارة بالإسلام له مخاطره على العمارة. حيث إن هناك ثوابت فى الدين الإسلامى لا يجب القرب منها رغم اجتهاد البعض والذى قوبل كما نعرف بردود فعل عنيفة فلن ننسى معركة الشعر الجاهلى لطه حسين والإسلام وأصول الحكم لعلى عبد الرازق، وأولاد حارتنا لنجيب محفوظ وفرج فودة، ونصر حامد أبوزيد والقائمة طويلة وآخرها سيد القمنى وكذلك فإن للعمارة الإسلامية ثوابتها فى نظر السلفيين ولا يجوز المساس بها، ولكن هذا لا يمنع الاجتهاد فى تطويرها، فقد تعددت محاولات تطويرها والاستفادة بالروح الإسلامية فى العمارة دون التقيد بالشكل Form التقليدى أو التقييم الاستاتيكى للعمارة الإسلامية.

ولقد دُعى البعض إلى إحياء دور المحتسب فى البناء وهو ما سنورده تفصيلا فى هذا البحث، والذى دعى إلى ذلك هو الباحث خالد محمد مصطفى عزب من خلال كتابه تخطيط وعمارة المدن الإسلامية الصادر عن كتاب الأمة وهو سلسلة دورية تصدر كل شهرين عن وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية لدولة قطر.

وخطورة الدعوة تلك هى ظهورها فى هذا الوقت بالذات الذى فيه بموجب إحياء دور المحتسب ثم التفريق بين المفكر الكبير الدكتور نصر حامد أبوزيد وزوجته، فهى إذن ليست دعوة لوجه الله أو حباً فى العدل والبناء الآمن، ولكنها ترسيخ وتأكيد لعادات وتقاليد انقرضت بانقراض عصرها، كذلك فإن هذه الدعوة هى جواز مرور لهذا الكتاب.

العلاقة بين العمارة العربية والفنون

وقد ارتكز الباحثون فى العمارة الإسلامية إلى كتاب الله وسنة رسوله فى إثبات أن هناك علاقة ما تؤكد أن هناك عمارة إسلامية دون النظر بموضوعية إلى التراث الثقافى المعمارى السابق على الإسلام، وهناك عشرات الكتب والأبحاث التى تشعبت فى دراسة هذا الموضوع وكان آخرها ماقدمه المعمارى الأردنى راسم بدران إلى منتدى أصيلة المغربى، وقد سبقه الكثيرون منهم حسن فتحى الذى ارتكز فى عمارته على عناصر معمارية إسلامية كثيرة كذلك الدكتور عبد الباقى إبراهيم فى عمارته وكتبه وأبحاثه ومن أشهر مؤلفاته فى ذلك المنظور الإسلامى للنظرية المعمارية وكذلك «تأصيل القيم الحضارية فى بناء المدينة الإسلامية المعاصرة» والدكتور كمال عبد الفتاح والدكتور يحيى عيد والدكتور أحمد عبده.

على أننا إذا افترضنا جدلا أن العمارة الإسلامية تسمية صحيحة فهى عمارة عربية فى المقام الأول، وهى بطبيعتها عمارة أخلاقية إنسانية كونية تعتد بالجماعة ولا تهمل الفرد، وتراعى الكلى، ولاتتنكر للخاص، وهى تعادى المنظومة الاستهلاكية المعمارية التى تساهم فى دوران عجلة الإنتاج دون التوقف على حساب قتل الإنسان عن طريق القضاء على قيمه الأخلاقية وذاكرته ليصبح شيئا من الأشياء. فأصبح من الضرورى أن نحكم الربط بين الرؤى الثقافية الاجتماعية وللبيئة الأيكولوجية والتعبيرية التقنية الذى هو فى حقيقته الكلى الذى يميز الحضارة العربية الإسلامية من غيرها من الحضارات، وفى هذا السياق يمكن أن نقول أن العمارة العربية الإسلامية هى بالإضافة كما أسلفنا عمارة المكان أيضا إضافة إلى المناخ.

لقد أعطت هذه العمارة للمعماريين الخلاقيين مساحة كبيرة للإبداع والخيال، توقف البعض منهم عند النظريات دون التطبيق، وطبق البعض منهم نظرياته لكن لم يتجاوب معها الجمهور العريض صاحب المشكلة الإسكانية كعمارة حسن فتحى، وفى نماذج قليلة نمت تحت تأثير بريق الجوائز والمسابقات كجائزة أغاخان ومنتدى أصيلة وغيرها من المسابقات، ولم تكن نابعة من حاجة معمارية حقيقية، والدليل أن المدن الجديدة التى أقيمت فى مصر أو فى بعض البلاد العربية أو حتى الأحياء الجديدة لم تخضع تصميمها أو تخطيطها للنظريات المعمارية التى تدّعى الأصالة أو المحافظة على الشخصية.

على أن هذا لا يمنعنا من أن نستشف الأطر المعرفية التى رافقت عملا معماريا بعينه والتى تكونت من صور ذهنية ثابتة، كما أننا باستظهارنا لروح المنشأ العمرانى نستطيع أن نتجنب التشويه والنسخ والتكرار التاريخى الذى يؤدى بصاحبه إلى العقم خلف واجهة فنية مزعومة.

ولقد ضرب راسم بدران مثلا عن استظهار روح المنشأ بتميز عمارة الخليج بقدرتها على التعامل بحساسية فى الإطار المناخى من خلال تبنى أنظمة وتقنيات خاصة به فى معالجة المناخ من خلال تطويع المحتوى المعمارى لتشكيله بحيث يساهم مساهمة فعاله فى رفع المستوى المناخى للحيز المأهول والمناخ الحار الرطب.

ولقد تجسدت هذه المعالجة كما يقول من خلال ما يسمى بأبراج الهواء، أو ملاقف الهواء، التى شكلت من خلال تكرارها فى المبانى المختلفة نسقاً يوحد طابع المدنية، لقد كانت هذه الأبراج بالإضافة إلى دورها الوظيفى ترمز إلى منزلة صاحبها الاقتصادية والاجتماعية من خلال قدرته على تشكيلها عمرانيا وزخرفيا.

على أن التوفيق لم يلازم المعمارى راسم بدران بأخذه الملقف فى عمارة الخليج كمثل، إذ إن الملقف أو أبراج الهواء كانت فى البدء تصميما مصريا انتقل كسائر الثقافات إلى البلدان العربية وهذا للإيضاح فقط حتى تكون للريادة قدسيتها. لأن هذا الملقف أو أبراج الهواء ظهرت لأول مرة كأحد العناصر المعمارية فى عمارة للقاهرة القديمة ثم انتقل إلى سائر البلاد العربية.

وإذا تجاوزنا هذه الملاحظة وعدنا إلى عمارة المكان نجدها تميزت بامتلائها بعناصر معمارية تعبر أفضل تعبير عن وظائف وأنشطة حيوية كان لها وجود فى الماضى ولايزال المكان إلى اليوم يزخر بحيوية تلك الوظائف. إذ أن هذه الوظائف كانت النواة التى حفزت على المجاورة السكنية فكانت مراكز يتراص العمران حولها، وهذا هو حال المدن العربية الإسلامية العريقة التى يشكل الجامع فيها، وما تبعه من عناصر ثقافية وتجارية، ومراكز جذب لكيانها الدينى. إضافة إلى منشآت عامة تشكل وحدة متكاملة يتجسد فيها التوازن بين الروح والعقل والمادة وهذا هو سر بقاء هذه المدن حية فاعلة.

ومن أجل الخوض فى غمار الإشكالية المكانية للمنشأ كان لابد من أن نتعرف على بعض الطبائع الاجتماعية والتقاليد الخاصة، والقيم الموروثة لتلك التجمعات لفهم قراءة التعبير العمرانى من حيث الشكل الناتج عن ارتباطه بمكونات مكانه من عادات اجتماعية ومواد وتقنيات ومؤثرات مناخية وطبيعية.

لقد وجد المعماريون أنفسهم أمام تساؤلات كبيرة أمام هذه العمارة العربية فيما إذا تغيرت صورتها تحت تأثير هدمها تعمداً أو أثر زلازل أو انهيارات ذاتية، وكان التساؤل المطروح هو ما الذى فى استطاعتهم مثلا أن يفعلوه ليجعلوا من هذه الآثار التى توثقها الصورة حياة نابضة، وماذا يجب أن يفعلوا كى يحسن الجميع قراءة هذه الصورة التى أصبحت فى عداد الماضى بعد هدم البناء لتشييد منشأ آخر فى مكانه.

أمام هذه التساؤلات الكبيرة أدرك البعض أهمية قراءة تلك الثقافة وفهم روحها، فهى وحدها التى يمكن أن تسعفنا لاستنباط قراءة ذات دلالات حضارية خاصة بناء، لذا كان إبراز دور الجامع الملتصق بقصر الحكم والمرافق الحيوية فى وسط المدينة القديمة مما ساهم فى قراءة الدلالات السلوكية لهذا الالتصاق.

لقد عكست صلة الربط مع الجوار بوضوح الرؤية الاجتماعية للعمران البشرى

لأنها جاءت لتعبر من خلال الاندماج والتماثل مع هذه الكتلة البشرية عن قدرتها على توليد نموذج اجتماعى أصيل غير متحيز.

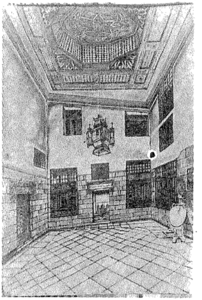
ماذا تعنى المدينة الإسلامية؟

كان لابد لنا أن نهتم بالإجابة على هذا السؤال قبل أن ندخل فى العلاقة بين العمارة العربية والفنون الأخرى، وهو موضوع شائك وصعب ومتفرع والمراجع الخاصة به قليلة.

تناولت عدة مراجع ماهية العمارة العربية الإسلامية منها عمارة الفقراء أم عمارة الأغنياء لصاحب هذه المقدمة، والتقاء العمارة بالشعر للدكتور عبده بدوى وهو كتاب هام لم يلتفت إليه أحد نظراً لانعزال صاحبه وسفره الدائم وتخطيط وعمارة المدن الإسلامية للباحث خالد محمد مصطفى عزب، وتأصيل القيم الحضارية فى بناء المدنية الإسلامية المعاصرة للدكتور عبدالباقى إبراهيم والمنظور الإسلامى للنظرية المعمارية لنفس المؤلف، وكتب أخرى كثيرة وقد رجع كل صاحب كتاب من هذه الكتب إلى عشرات الكتب والمراجع الأخرى فالدكتور عبده بدوى مثلا رجع لأكثر من مائة مرجع عربى خلاف المراجع الأجنبية والدكتور عبدالباقى إبراهيم رجع إلى العديد من المراجع فى التخطيط والعمارة الإسلامية التى تضيق بها صفحات الكتاب خلاف عشرات المراجع الأجنبية كذلك صاحب كتاب تخطيط وعمارة المدن الإسلامية، وقد اعتمد كاتب هذه المقدمة على مراجع كثيرة أخرى كنظريات العمارة للدكتور عرفان سامى وتاريخ العمارة للدكتور توفيق أحمد عبدالجواد وعمالقة العمارة فى القرن العشرين لنفس المؤلف.

هل هناك مدينة عربية حقاً؟

عند الحديث عن الخصوصية الإسلامية القائمة على المحيط الإسلامى يراعى أنها ليست بالضرورة مواصفات إسلامية كما لو كانت مسجداً أو معبداً، إن غالبية الدول العربية تعرضت إلى تداخلات عديدة سواء من خلال الاستعمار أو التفاعل الحضارى والاجتماعى بالمحيط الغربى كما يخصنا، أو التأثيرات الهندية أو الأسيوية كما هو حاصل فى بلاد الخليج، والحقيقة التى لا يختلف



«بيت السحيمى»
سامى على حسن

عليها اثنان أن بلاد الخليج كانت معامل تجارب معمارية إذا جاز التشبيه، فلقد كان هناك عشرات الأنواع المختلفة من العمارة، من كل دول العالم تقريبا، حتى أننا شاهدنا عمارة الهنود الحمر، وعمارة مراعى البقر، والطراز الإنجليزى، والطرز المعمارية الإغريقية، اليونانية والرومانية مروراً بعصر الباروك وغيره من عمارة تغطى شتى ضروب الأرض.

ولقد ذكر كريسويل فى كتابه «العمارة الإسلامية المبكرة» فى منهج تأصيل العناصر الأثرية عن مبنى قبة الصخرة، وما يشتمل عليه من عناصر زخرفية أن به ٢٢ ٪ تأثيرات رومانية و٢٢ ٪ تأثيرات بيزنطية، و٥٥ ٪ تأثيرات سورية مسيحية ، والباقى وهو ١ ٪ غير محدد الهوية، ويبدو كما يقول خالد عزب فى كتاب «تخطيط وعمارة المدن الإسلامية» أن ماذكره كريسويل ذا مظهر برئ ولكن إذا تأملناه بدقة سنجده يقول: إن البناء لا يمت للمسلمين بصلة سوى استخدامهم له، فهم مقلدون غير مبتكرين، وقد قاد هذا الطرح العديد من علماء الآثار إلى الاستغراق فى تأصيل العناصر المعمارية والفنية، وسطروا صفحات فى ذلك حتى صرنا ندخل فى المنهج الاستغراقى التأصيلى، دون البحث عن مضمون عمارة المسلمين «العربية»، وكيف يمكن أن يؤثر هذا المضمون فى العمارة.

وإذا نظرنا إلى عمارة مدينة القاهرة نجدها أيضا وقد تعرض الجانب التراثى فيها إلى تداخلات عمرانية تتعلق بالجسور المعلقة التى شوهت وقللت من قيمة المدينة الإسلامية، خاصة كوبرى الأزهر الردىء والقبيح وقد اغتال بلا هوادة الآثار المعمارية العظيمة.

ثمة من يدعى أن المدينة الإسلامية والعمارة العربية لا وجود لها وأنها بنيت على غرار المدنية الأوروبية فى القرون الوسطى، وهذا خطأ ومحاولة لإلغاء خصوصية المدن العربية.

وفى حقيقة الأمر ليس هذا الرأى بجديد، المتشرقون مثل أندريه ريمون يصلون إلى الاستنتاج ذاته لكن باختلافات معينة.

وكان من الملاحظ أن الوقفات العميقة عن العمارة الإسلامية كانت للمستشرقين على نحو ما فعل كونل kuhnel - Ernest الذى ذهب إلى أن الفن الإسلامى لايفرق بين ما هو دينى، وما هو دنيوى، وأن الجانب الدينى المتمثل فى المسجد كان متأثراً بالعمارة الكنسية.

وإلى مثل هذا ذهب كثيرون يجيء فى مقدمتهم دراسة كريسويل Creswell وأهم ما يؤخذ عليها أنها تنظر من خلال مفاهيم المدنية الغربية سواء أكانت إغريقية رومانية أو كانت غربية «مرجع المدن فى الإسلام حتى العصر العثمانى»

العلاقة بين العمارة العربية والفنون

مارسيه Marcais يرى أن هناك شخصية للفن الإسلامى على الرغم من أنه يدين بالكثير إلى الفنون السابقة عليه، باعتباره آخر المواليد فى العالم القديم.

أما «جون رسكن» فقد قرر أنها تراعى حاجات المجتمع على نحو ما جاء فى كتابه مصابيح العمارة السبعة: التضحية والحقيقة، والقوة، والجمال، والحياة والذكرى، فالعمارة فى نظره هى ترتيب المبانى وزخرفتها بطريقة تجعل رؤيتها تبعث على الصحة والقوة والسعادة الروحية.

التكنولوجيا المتوافقة:

بدت المدن القديمة فى خطر نتيجة إنشاء الطرق التى شيدت حولها، ومفاهيم المعمار الحديث، وكان واضحا أن المدن الإسلامية ومنذ القرن الأول للهجرة حتى الحقبة العثمانية قد بنيت بيوتها بنفس المواد، كما ذكر فريد شافعى فى كتابه العمارة العربية فى مصر الإسلامية، عصر الولاة.

ثم جاءت مع الاستعمار فكرة البناء بمواد لا صلة لها بالبلاد مثل الأسمنت المسلح والزجاج، والتى حاربها المعمارى حسن فتحى بكل قوة، وتبنى فكرة عمارة البيئة والمواد المحلية والبناء التعاونى، وكان حسن فتحى يرى وهى رؤية صادقة أن العمارة إحدى الدلائل ضمن دلائل أخرى كثيرة تعكس الطابع الثقافى لشعب من الشعوب، مثلها مثل الأزياء، ونوعية الأطعمة، والبيئة العربية ذات المناخ الجاف محملة بالأتربة، ولذلك فتصميم البناء يجب أن يراعى معه هذه الحقيقة سواء من حيث الإشاعات أو الارتفاعات أو إقامة النوافذ والأبواب، ومن حيث اختيار مواد البناء.

وتعتبر نظرية حسن فتحى المعمارية مقاومة لهذا الاستعمار ووجوده فكان دائم البحث عن التراث فى العمارة العربية كمقابل موضوعى ودرع لحماية الهوية الوطنية كما أكد أنه لا مناص للمجتمعات النامية أو الفقيرة من استعمال التكنولوجيا المتوافقة فى البناء والتى تعتمد على المادة المحلية كالطين فى الأرياف والأحجار والطوب الطفلة فى الصحراء.

وتيقظ مبكراً لأبعاد خطورة الاعتماد على التكنولوجيا الغربية وأشار إلى أنه فيه خطورة كبيرة، إذ أن ذلك يرتبط دائماً بالاعتماد على الغرب اقتصاديا وثقافيا، الأمر الذى يفقد المجتمع هويته كما يفقد العمارة العربية هويتها بالتبعية.

لكن رغم صدق نظريته فإن اجتياح النظم الغربية فى العمارة ومواد الإنشاء قد سيطر على كل مبانينا بلا استثناء، حتى أن قرية الصحفيين فى الساحل الشمالى التى صمم حسن فتحى قبابها بالخرسانة المسلحة التى حاربها حسن فتحى محاربة شعواء، إنه يرى أن هذه المواد تترجم حضارة أخرى، وعليه فإن التشويهات لم تصب المدن العربية فقط بل أصابت فى الصميم روح الوطن والمواطن.

هذا فى الوقت الذى أعدت فيها دراسات كثيرة تثبت بما لا يدع مجالا لأى شك أن هناك تأثيرات كثيرة للعمارة العربية على العمارة الأوروبية، ولقد ذكر الدكتور عبدالباقى إبراهيم فى كتابه «المنظور الإسلامى للنظرية المعمارية» أن المعماريين العرب اعتبروا تصميم بلدية بوسطن فتح جديد فى عالم العمارة، إذ يرون فيه بعض القيم التشكيلية التراثية العربية، كما يرون فيه ترديداً للعناصر التى تتناسب مع الظروف المناخية فى البيئة العربية، فوجدوا فيه مصدراً لإلهامهم يرجعون إليه فى معظم تصميماتهم للمبانى العامة أو السكنية. وقد بدأ تعامل رواد العمارة فى الغرب مع العمارة العربية عندما صمم جربيوس جامعة بغداد وصمم فرانك لويد رايت مبنى أوبرا بغداد الدائرى الذى أحاطه بزخارف عربية تعبر عن بذخ الليالى العربية، وهى نفس التجربة التى أقبل عليها جروبيوس فى تصميمه لجامعة بغداد التى لم تطبق فيها نظريته التى تربط الوظيفية بالعضوية، ويبدو أن كلا من «فرانك لويدرايت» و«جروبيوس» كانا يحتاجان إلى دراسة أكثر تعمقا للعمارة التاريخية فى العراق قبل الإقبال على مثل هذه المشروعات الكبيرة.

هل نستطيع العمارة العربية الإسلامية الصمود تجاه هذا الغزو المنظم، تجاه كل تلك التيارات الثقافية العدائية؟

ثمة أبنية رائعة من منظور إسلامى تم تنفيذها منفصلة عن أية علاقة بالقديم، وثمة مفاهيم مستوحاة من الهجرة، فقد تركها المسلمون من أجل إعادة غزوها فى المستقبل، فالإسلام ظل على الدوام ذلك الدين الذى يذكر بوحدة الله، ووحدة الكون أما اليوم فإننا نعيش فترات انغلاق، لا نعرف ماذا يحدث غداً، ورغم ذلك فإن خصوصية المدن العربية وروحية ثقافتها تستولى على الجميع. فالروح الإسلامية استطاعت أن تستوعب الاستلهامات السابقة للإسلام فى بناء المعمار، الدروب والأزقة تفسر العلاقة بينها وبين الأفراد، وهى علاقات معقدة مليئة بالرموز، والمعمار الجمالى ما هو إلا تجسيد للفراغ الذى له خصوصياته فى أشكال متعددة وثرية، الأقواس ما هى إلا تجسيد لذلك، ومدلول الحدود موجود فى كل المعمار والمساحات الداخلية والخارجية، وتعبر المدنية العربية الإسلامية عن مفهوم حيز الفراغ ثمة تحريك للمساحة، أما التزين فهو عنصر روحى إضافى، وتكرار هذه الرموز لها دلالات مثلما التكرارات التى تبعث النشوة فى النفوس.

إن الفن المعمارى لا ينبغى أن يكون هدفا بحد ذاته، بل من الضرورى التأكيد على الهوية الحضارية لهذا المعمار، فقد حقق المسلمون الأوائل هدف هذه العمارة الضخمة، ذلك أن العمارة الإسلامية تعبر عن الرمزية، إننا لا نطالب بإعادة الماضى بقدر ما نسعى لتطوير التقنية والتخطيط لاستراتيجية الحفاظ على هويتنا المعمارية، على أن من الملاحظ أن هناك انعدام الوعى بتراث المنازل والمساجد والكنائس، هناك أجيال عاشت قديما وستعيش فى المستقبل وخلاصة القول أن المخطط الأساسى يعتمد على العمل الجماعى لصيانة المدنية والحفاظ عليها، كما أن التجمعات الثقافية تجسد نتاجاً ثقافيا معيناً، وعند إعادة صيانة البناء القديم

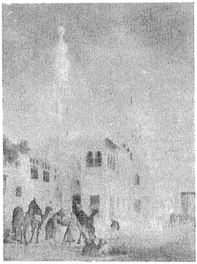
ينبغى إقصاء البعد الثقافى، لأن مجموعة الكفاءات هى التى تصنع المعرفة، وكل فرد له تصور للمدينة على حدة.

شخصية المدينة العربية الإسلامية:

لاحظ المعماريون أن المدينة الواحدة أصبحت متعددة الشخصيات والملامح، وأصبح التصميم فى الغالب غير متوافق مع البيئة، وغير منسجم معها، بل وغير قادر على تقديم لمسة خاصة قد تكون الجمال أو الجلال أو الإبهار أو البهجة، فنحن كما يقال نشكل أبنيتنا، وبالتالى فإنها تشكلنا، وللمعمارى الفرنسى لوكوربيزيه مقولة مشهورة بأنه يستطيع أن يتحكم فى تصرفات وسلوك الإنسان من خلال السكن الذى يصممه له. وما يؤخذ علينا أن كل شىء قد ترك الصدفة، وهكذا أصبح التعامل مع مدنية المكان لامع «حضرية المكان» بمعنى أن هناك عدداً كبيراً من السكان يعيشون فى المدنية بأجسامهم لا بأرواحهم، وبقيمهم القديمة، لا بالقيم الجديدة، فالحضرى هو الذى يتكيف بالمكان، ويكتسب أسلوبه وحداثته وعصريته بذكائه وإدراكه لقضايا الحجم والكثافة والتباين باعتبارها الملامح المميزة لشخصية المدنية.

ومن المعروف أن المكان ليس مهما فى ذاته، وإنما المهم هو نوعية الحياة التى تنشأ فيه، بمعنى أنه يوجد أناس لهم أهداف محددة، ولهم نسق معيشى راقى، وهكذا يتكامل الإنسان والبيئة، ويتعاونان معاً فى خلق حياة أفضل، وصحيح أن لجغرافيا المكان أهمية بمعنى أن تكون المدنية قريبة من مراكز الطرد السكانى، وتحتوى على قاعدة صناعية، ومتمتعة بوفرة الخدمات، والهياكل الأساسية للمشروعات لكن الأهم من هذا كله هو وجود أناس راغبين فى ترقية حياتهم إلى ما هو فضل.

قبل أن تختلط العمارة الإسلامية بغيرها وجدناها تعبر بالقباب البارزة عن عالم السماء وعالم التجريد، وتعكس فى الوقت نفسه الفضاء الداخلى للإنسان وكيف يندفع خارجاً، أما المآذن فهى تسرى بالإنسان وتعرج به، فإذا جئنا للعمارة الغربية وجدناها تعبّر عن النظام والإبداع والنظرة إلى المستقبل، فأين نحن من كل هذا؟



مونشو: جامع السلطان قايتباى أحد روائع العمارة الإسلامية فى العصر المملوكى

كما يلاحظ أن المدنية العربية الحديثة فى الغالب فاقدة التصميم، وفى الوقت نفسه ليست على وئام مع البيئة. وما أكثر ما قيل عن «البارثنيون» له علاقة صحيحة بأرض «الأكروبوليس»، وأن الأهرامات لها أكثر من صلة بطبيعة الأرض المنفتحة التى حولها.

المهم أنه فى مدننا لم يراع أحد فى الغالب عناصر التصميم من ملمس، ولون وشكل وكتلة وفضاء واتجاه، وقيم ضوئية وصوتية، وأن هذا كله لم يوضع فى دوائر الهيمنة والتوافق والتعارض والتناسب، والتوازى والتخارج، لتتوافر للمدنية عناصر الحيوية والاهتمام والجاذبية.

فى المقابل نجد أن تخطيط المدينة العربية الإسلامية يتميز بالأصالة، وإذا كان للبيت استقلاله وقدسيته وارتفاع جدرانه مع ضيق نوافذها وعلوها، فإن المدنية ككل يجب أن تكون مسوّرة ومخنْدقة، ومليئة بالمرافق، وما يحكم الأمر كله هو تداخل الأشياء وتتابعها وانتشارها وتجريديها، فإذا كان هناك تعامل مع العناصر البنائية والهندسية، وقوامها الخطوط المنحنية والمستديرة والملتفة مع مراعاة للتقابل والتوازن، فإنه يلاحظ عدم وجود بداية أو نهاية لها، فهى تمتد وتأخذ فى الامتداد لتعبّر عن الأزلى، وعن انطلاقة الروح إلى ما يسمى «التآلف العذب» للوصول إلى التيه الأعذب، بواسطة الدوائر المتماسة والمتحاورة والخطوط المتكسرة والمتشابكة، فضلا عن وجود المثلث والمربع، والشكل الخماسى والسداسى.

ولعل من أبرز ما يميز الأنماط المعمارية الإسلامية، أنها تتمحور فى بنائها وواجهاتها وهندسيتها ومرتفعاتها حول وجهة، أو بتعبير أدق نحو القبلة «المسجد الحرام» أما فى الأنماط العمرانية المعاصرة أو فى عمران المدن الحديثة، فلا وجهة ولا قبلة ويصعب على الإنسان المسلم تحديد القبلة إذا خرج من المسجد.

وقد حمّل البعض العمارة الإسلامية أكثر من طاقتها وأقروا أنها لابد أن تتوافق مع العقيدة وإلا ستكون عمارة كافرة، ولابد أن تفى بالمستلزمات والروابط الاجتماعية والضوابط الشرطية، والدواعى الفطرية المرافقة لهذا الفن، فالفن المعمارى والنسق التنظيمى فى تخطيط المدن والشوارع والمرتفعات العامة، وأماكن النفع العام له كبير الأثر فى بناء العلاقات الإنسانية، ومتانة النسيج الاجتماعى، وإشاعة التوحد، وتعميق الأصول النفسية للتكامل الاجتماعى من مثل التعاون والتراحم، وحسن التجاور، والإيثار والإحسان، وما إلى ذلك، تلك المعانى التى بدأت تموت فى أحشاء المدنية.

كان الطراز الإسلامى فى العمران مفتوحاً إلى أعلى ليمكّن المسلم من النظر إلى السماء وهذه الفتحة السماوية لها مدلولات وإيحاءات فى حس المسلم، وتوجهه فى الدعاء أو فى التوجه إلى الله.

العلاقة بين العمارة العربية والفنون

أما فى الأنماط العمرانية فى المدن الحديثة والمعاصرة فالسماء محجوبة تماماً وكأنها صممت لتشكل قطيعة بين ساكنيها والسماء. وتغلق نافذة التفكير فى الكون، فقد يعيش الإنسان ويموت فى قوالب البناء.

على أن هناك تعريفات علمية محددة بالعمارة الوظيفية للعمارة الإسلامية بهدف الوصول إلى الاستغلال الأمثل للمكان فى المبانى المختلفة والوظيفية أو المضمون الإسلامى فى النظرية المعمارية، وإن كان يؤثر على التشكيل الفراغى للمبنى من الداخل، ومن ثم يرتبط بالاستعمال الداخلى للمبنى فهو فى نفس الوقت يؤثر على تشكيله الخارجى، وبذلك يرتبط بالمنظور الاجتماعى الخارجى للمبنى، فما فى داخل المبنى هو من حق صاحبه المسلم، ولكن ما فى خارجه هو من حق المجتمع الإسلامى الذى تحكمه قيم المساواة والجوار والتكامل، كما تحكمه القيم الاقتصادية التى تشكل البنية الاجتماعية للمجتمع، وتأتى بعد ذلك القيم التشكيلية الداخلية والخارجية لاستكمال الصورة الحضارية للمبنى.

يمكن إجمال بنية المدن الإسلامية بالعناصر التالية، وهى أن كل المدن لها مركز، وثمة تزاوج بين الدين والتجارة، عادة ما يوجد مركز جغرافى تحيط به الأسواق والبازارات، وليس هناك فصل بين السوق والجامع، وعادة ما تكون الأسواق تخبئ الجامع، ويصعب اكتشافه منذ الوهلة الأولى إلا بالمئذنة، وهذا يدل على أزمة الاعتراف بالذات التى تتخذ أساليب عديدة فى التعبير، فالعالم الإسلامى يفور حضاريا وثقافيا وديموقراطيا، إنها ثورة يعيشها الإنسان المسلم، ينعكس ذلك كله على الجوانب العمرانية كما ينعكس على نفسيته.

على أن ثمة تشابه بين المدنية العربية والمدنية الأوروبية حيث يحيط دار القضاء بالكاتدرائيات والمدن العثمانية تفصل بين التجارة والمسكن، الحوانيت والبازارات والأسواق محفوظة فقط للتجارة، ليس هناك أى مسكن، منطقة السكن تكون بعيدة عن المركز، إن ابتعاد المنزل عن السوق أو المركز تعبر عن فكرة الشارع المقفول وهى فكرة إسلامية، فى أوربا ثمة شوارع مغلقة أيضا، الدروب فى المدينة العريقة تحمل اسم مالك المنزل الذى عادة ما يسكن فى نهاية الدرب، وهذا ما يحفظ المنظور الأسرى.

ثمة محاولات لوضع مقهى فى نهاية الدرب، وهذا مخالف لفكرة الدرب، ثمة علاقة بين السكن والشارع ثمة تضاد بين الواجهة الخلفية، ثمة تضاد بين الغرب والشرق.

والمشكلة التى تواجه المدينة العربية القديمة أن الأسر التى تقيم بها هى ليست الأصلية، الأغنياء يسكنون فى منازل خارج المدينة، والفقراء يسكنون فى البيوت القديمة، ومنظور الواجهة فكرة أدخلها الأوروبيون أبان حقبة الاستعمار والمبانى ذات الأقواس تراث عربى. إذن ثمة أسلوب حياة تنعكس فى هذه العمارة، ومن هنا يأتى الفهم للعمارة الإسلامية من خلال الإطار الروحى.

على أن هذه ليست المشكلة الوحيدة. فالمدينة العربية القديمة تواجه تغيرات واسعة، وهى مرفأ حضارى وليست ديكوراً. هناك بلا شك خصوصية فى المدنية العربية تخاطب ثقافة اجتماعية، ولو نظرنا إلى تخطيطات المدن العربية نلاحظ أنها تكونت فى مدن مقابلة دون واجهة خارجية، تنفتح على مناخ خارجى، والحياة القبائلية عند الأسر العربية تتناسب مع الأديان الثلاثة فى الشرق. والمنازل المتقابلة التى تتم فيها احتفالات الزواج، المقفلة على نفسها، وتمثل فكرة الأسرة، وفكرة التقسيم الأسرى والقبائلى تترجم فكرة الإيمان بالله الواحد، الآذان يذاع فى الخارج، والحوش يطالع السماء، وكل وحدة فى البناء تمثل وحدة دينية، وربانية، وكل المبانى التى بنيت سواء فى الكنائس أو المساجد أو الأهرامات تحتوى على الروح.

عناصر العمارة العربية الإسلامية:

لا تكتمل شخصية العمارة العربية إلا باكتمال عناصرها التى أفرزتها على مر العصور وتعاقب الثقافات. الحاجة الإنسانية والاستغلال الأمثل لامكاناتها، وقد أشرنا إلى البعض منها فى عجالة خاصة عندما تحدثنا عن تأثير العمارة العربية على العمارة الأوروبية، إلا أننا سنحاول قدر الإمكان القرب منها والتآلف معها. فعناصر العمارة العربية الإسلامية تشكلت حسب حاجة الإنسان المسلم وتقاليده وخصوصيته، سنتناول هنا، القباب والمآذن والمشربيات والسبل والنافورات والملقف والفسقيات والبائيو أو الفناء الداخلى والتختبوش والدرقاعة والحمامات وغيرها من هذه المفردات التى تؤكد الشخصية العربية المسلمة، فى نفس الوقت الذى تعطى فيه كامل الخصوصية للإنسان المسلم، ولن نتعرض لدراسات علمية تفصيلية لهذه العناصر ولن نرجع إلى الأصول والمراجع فى هذا الحيز، حتى لا نثقل على القارئ غير المتخصص.

المآذن:

تعدد الطرز المعمارية فى تصميم المآذن التى تقف عزيزة كريمة منتصبة فى قوة ورشاقة تضفى ظلالا على التكوين الفنى، ونقوشها الزخرفية تدل على موهبة وبراعة، هذه التحف المعمارية الإسلامية تتناغم فى شموخ أبنيتها وازدهار زخارفها، وثراء نقوشها مع الفراغات والألوان الساخنة والمذهبة، ومساقط الضوء فى مشهد عام يثير الخيال ويداعب العيون، إنها بلاد اللون والضوء، فاللون حيثما كان زاه، رائع، باهر، والضوء يتألق فى إبهار وفتنة، عرض مجسد لجمال بلا حدود.

نجد أن المضمون الإسلامى فى تصميم المساجد يساعد على الانطلاق بالفكر المعمارى والابتكار الفنى، فالفكر المعمارى الذى ابتكر المئذنة «الملوية» فى «سامراء» بالعراق فى العصر العباسى متأثرا ببناء «الزيجورات» الأشورية قادر على ابتكار مئذنة القرن العشرين مثلا فى نفس المنطقة، وفى ضوء التقدم التكنولوجى الذى يتناسب مع قدرات المسلمين، وإمكاناتهم الفنية والاقتصادية على المستوى المحلى والعالمى.

والمئذنة عنصر جوهرى أساسى بكل مسجد، وهى فى الغالب مكونة من خمسة أدوار أولها وأسفلها مربع الشكل من أسفل ثم يتحول إلى شكل مئذنة عند القمة، وفى كل

مئذنة توضع النوافذ للإنارة اللازمة للسلم الحلزوني، ويلاحظ أنه كلما ارتفعنا بالمئذنة كلما قل القطر.

وقد ظهرت المآذن في العمارة الإسلامية لأول مرة في دمشق حين أذن بالصلاة من أبراج المعبد القديم الذي قام فيما بعد على أنقاضه المسجد الأموي، وقد أشار المقريزي عند الكلام على إعادة بناء جامع عمرو إلى بناء المآذن في مصر لأول مرة لكن الثابت أن المآذن الأولى التي شيدت أبراج مربعة، وأن هذا الطراز في بناء المآذن انتقل إلى سائر بلاد العالم الإسلامي، وفي مصر انتشرت طرز مختلفة من المآذن حتى يمكن اعتبار القاهرة مركزاً لمعظم أنواع المآذن التي عرفتها العمارة الإسلامية ولذلك سميت القاهرة بالمدينة ذات المائة ألف مئذنة، وأقدم المآذن التي عرفتها العمارة الإسلامية مأذنة جامع أحمد بن طولون، أما مآذن العصر الذهبي في الإسلام فكانت تقام على قاعدة مربعة ترتفع قليلا أعلى سقف المسجد وبعد ذلك تتحول على شكل ثماني الأضلاع إلى الشرفة الأولى، وكان يحلي كل ضلع من هذه الأضلاع الثمانية قبلة صغيرة مزودة بأعمدة لها نهاية مثلثة الشكل، ويستمر هذا الشكل المثمن إلى أعلى، وغالبا ما يكون قطر هذا المثمن أقل منه في المثمن الأول، وتعالج هذه الأسطح الخارجية بالحفر الزخرفي وأعمال الأرابسك. وفي نهاية المئذنة ظهر القطاع دائرياً أو يحتوي على أعمدة لحمل الشرفة العليا، مع تتويج نهايتها بشكل نجده على حلية على شكل تقوير Scotia يعلوها نهاية من البرونز.

ومن أهم ما تتميز به المآذن في هذا العصر الشرفات البارزة ذات الخمائل الجميلة المصنوعة من الجبس أو الحجر الصناعي، مفرغة تحمل على تكوينات معمارية من المقرنصات كما في جامع قايتباي، وأعطت هذه المآذن صفة فاحصة لهذه المساجد الإسلامية بجمال وشكل وسحر، وهي ترتفع كالسهم «المسلة الفرعونية» في الفضاء السماوي الرباني خلفها كأنها أذرع ممتدة إلى الله سبحانه وتعالى تطلب المزيد من الرحمة.

الحمامات في العمارة الإسلامية:

كانت أفضل الحمامات القديمة البناء، كثير الأضواء، مرتفع السقف، واسع البيوت، عذب الماء، طيب الرائحة، وتكون حرارته بقدر مزاج الداخل إليه، وأن يكون الفناء متسعاً لأن أبخرة الحمام رديئة وكثيرة، فإن ذلك يعين على تقليل حراً بخرتها.

وللحفاظ على الخصوصية فقد خُصصت حمامات للنساء، وفي بعض الأحيان أوقات معينة ترد فيها النساء في الحمامات، وقد كان المحتسب يتفقد أبواب حمامات النساء مراراً في اليوم، ويأمر أصحابها بإصلاح الحمامات ونضح مائها وبغسل الحمام وكنسه وتنظيفه وأن يفعلوا ذلك مراراً في اليوم كما ذكر الشيرازي.

أما عن تخطيط الحمامات فقد شيدت على نظام يضمن للمستحم عدم تعرضه للإيذاء بالانتفاع السريع من البرد إلى الحر، أو العكس فقد كانت تشمل على عدة بيوت الأول منه برد مرطب، والبيت الثاني مسخن مزخ، والبيت الثالث مسخن مجفف، وفوق ذلك فالانتقال بينهما يكون تدريجيا، كما ذكر «الغزولي - الشيرازي - عبد الشافي».

الأقواس:

في مقدمة جميلة بقلم المبدع الكبير جبرا إبراهيم جبرا لكتاب «يوميات بصرية لمعماري عربي: معاذ الألوسي، ذكر أن العرب اقترنوا في أذهان الناس اقتراناً وثيقاً بعمارة الأقواس حتى ليتساءل الناس ألم يكن العرب هم الذين اخترعوها.

ولما كان معاذ الألوسي عراقيا، فإنه قد يؤكد على أنه القوس استعملت لأول مرة بشكل كبير وذي وظيفة بنيوية عند البابليين والأشوريين، وهؤلاء هم حضارياً وتاريخيا العرب الأوائل الذين أسسوا حضارة تلو حضارة في المدن العظيمة التي أنشأوها على ضفاف دجلة والفرات.

وهكذا فإن انغماسه في موضوع القوس المعمارية إنما هو ضرب من البحث في دخيلة النفس، وتغلغل في أعماق الذاكرة الجماعية، إنه ضرب من العودة إلى الجذور.

إن المهندس المعماري بمجرد استخدامه القوس بشكل ما. مهما يكن خارجيا، يحيي التراث العربي، يجب على المعماري أن يكون شديد الوعي لكل ما يجب أن يدخل عضويا في التخطيط لكي يجعل من القوس لا مجرد استمرار ظاهري للماضي، بل عاملا بنائيا جوهرياً في تجسيد رؤية الحاضر، توحي بالماضي ولكنها لا تسقط تحت عبئه. ليس ثمة مهندس في العالم عربياً كان أم غير عربي، يستطيع أن يجزئ مرة أخرى معجزة «قبة الصخرة» بالمقدس، وأن المرء ليتساءل هل كان ميكيل أنجلو يعرف شيئاً عنها، لكنها شأنها شأن المباني العديدة من المباني العربية العظيمة الأخرى التي اعتمدت على التنويع على موضوع القوس، تقف مصدراً للإلهام والتحدي أمام المعماريين العرب اليوم، وعندما نذكر حصن الأخيضر «المقام في القرن السابع أو الثامن الميلادي» في أواسط العراق، ناهيك عن العمارات العباسية الرائعة التي ما تزال قائمة في بعضها ببغداد، بما فيها من تراكيب للإيقاع البصرية المبنية على القوس، فإننا نجد المزيد من التبرير لهذا الهوس الخلاق بالقوس في تخطيطات مهندس عربي.

ماهو القوس بالضبط؟ يقول ليوناردو دافنشي «ما القوس إلا قوة يسببها ضعفان اثنان لأن القوس في المباني تتكون من قطعتي دائرة، وبما أن كلتا القطعتين ضعيفة جداً بحد ذاتها وتميل إلى السقوط، وبما أن الواحدة تقاوم سقوط الأخرى فإن الضعفين يتحولان إلى قوة واحدة.

إنها ضد جميل، هذه القوة التي «يسببها ضعفان»، «بالمعنى الفيزيائي الفعلي، وبالمعنى البصري أيضا يجد المرء متعة في «السقوطين، الاثنين اللذين يقاوم كلاهما الآخر» إن ثمة إيحاء بقوة عاطفية في الخط الذي يتصاعد من الأرض وينحني من السماء ليسقط ثانية إلى الأرض، وإذ يتكاثر هذا الشكل، فإن وقعه في الغالب أشبه بالموسيقى التي تملأ الصدر بجذل أو انشراح فجائي يكاد يعجز عنه أي تحليل.

ويتم ذلك ضمن مقياس إنساني جداً، إذا يبدو أن حوار الأقواس يجري بمصطلحات إنسانية، فالمرء قد يشعر أنه أطول قامة، وأكثر كبراً، حين تبقية الدرامة المحيطة به، أو الواقعة تحت بصره، في المركز من الأشياء، ولا تنال أبداً من قامته التي له حق فيها.

القبة: القباب

كانت الزوايا، والأسقف المحنية أو المقبية التي استعملها حسن فتحي في عمارته

العلاقة بين العمارة العربية والفنون

عنصراً رئيسياً، أو العنصر الرئيسى الأوحد فى تغطيتها، يرى ان لها مزاياها، فهى تعكس أكبر قدر من أشعة الشمس، كما توفر قدراً من الظلال والظل، الأمر الذى يخفف من الأحمال الحرارية فى الداخل، ومن ناحية فإن هذه الأبنية أو القباب تعمل على زيادة ارتفاع الجزء الأوسط من السقف من الداخل، الأمر الذى يساعد على امتصاص الجو الحار الذى يرتفع إلى أعلى كما أن حركة الهواء تزيد على الأقبية والقباب.

وكانت القبة كما ذكرنا سابقا ولا مانع من ذكرها ثانية بصفتها أحد العناصر الأساسية فى العمارة الإسلامية ذلك العنصر المشترك الذى تشعر من خلاله بالألفة فى المسجد القديم - والكنيسة الشرقية، لأنك تجد شيئا مشتركاً فى عماراتها، إذ أن القباب ليست تراثا إسلاميا بحتا، بل هى بنت الشرق بدياناته، إنها رمز قبة السماء تكفى زيادة قرية البجوات بالواحات والتى بناها المسيحيون فى القرن الرابع الميلادى. لقد أقاموا ٢٧٠ منزلا وكنيسة بأيديهم من مواد محلية هروبا من اضطهاد الرومان وهى بنايات صغيرة كانوا يتخذونها للمعيشة، وكمقابر أيضا، ولوجودهم فى الواحات الصحراوية وهى بدون أخشاب، وتم بناؤها بالطوب.

هذه القباب تعتبر إحدى الطرق الفرعونية فى التغطية كمعابد الرامسيوم، كما استعملت فى مساكن النوبة.

القبة لها استخدامات أخرى، ورموز أخرى، وهى فى العمارة الإسلامية رمز للسماء، وخاصة عمارة المساجد، والأضرحة، فمبنى المسجد يعبر عن انفتاحه فى اتجاهين بتصميمه وتكويناته المعمارية، فى الاتجاه الأول رأسيا للاتصال بالسماء والاتجاه الثانى أفقيا نحو مكة المكرمة للاتصال بكعبة المسلمين، وهو بذلك قد حقق الرمز باتصاله بالسماء على مستوى الجماعة بواسطة المئذنة فى فكرة التسامى إلى العلا فى عمارة الجامع بالمئذنة.

القبة أيضا استخدمت رمزاً للسماء فى عمارة الصحراء، وكيف أن جزء السماء المرتبط بالفناء الداخلى هى فيه مرفوعة على أربعة أركان، الأمر الذى يوفر رمزية للمسكن وهو نفس الرمز الذى تمثله القبة المنشأة على ثمانية أضلاع، ويمثل عرش الرحمن من الذى يحمله ثمانية، وهو نفس التشبيه الرمزى الذى يستعمله الصوفية، ويخرج المضمون عن الشكل.

المشربية :

اهتم المسلمون بدراسة الزخارف الهندسية، واعتنوا عناية تامة بالألوان وخاصة الزاهية منها. الأحمر والأبيض والأزرق والذهبى والفضى، ونشأ من تلك الخطوط والتكوينات الشكل الأرابسك وظهر أثر ذلك الفن فى تحسين الخطوط القديمة الكوفية وفى أعمال وأشغال المشربيات فى تجميع الأخشاب لأعمال المشربيات والشرفات والمنبر والتصميم بالعاج والأبنوس والسن والصدف.

والمشربية معالجة مصرية إسلامية، تسمح بدخول الرياح ولا تسمح بدخول أشعة الشمس، وعادة ما توضع المشربيات لتغطى المسطح الخارجى للشبابيك أو البلكونات أو الشمعة التى تستعمل للجلوس فى الداخل والتمتع بالخصوصية، ولتلطيف الرياح دون التعرض لأشعة الشمس، وتستعمل المشربيات فى الأجزاء السفلى من السكن لكسر حدة الضوء وتوفير الخصوصية أما الأجزاء المرتفعة فتستعمل لها مشربيات أوسع تساعد على التهوية، ومما هو جدير بالذكر أن الوحدات المختلفة لهذه المشربيات أو بمعنى أدق لهذه المقاسات المطلقة لا يمكن تكبيرها أو تصغيرها، حيث إن هذه المشربية تستعمل لكسر حدة الضوء الناتج عن شدة الإضاءة، وقد عجز معماريون الغرب عن تفهم عمق الحلول المعمارية فى الشرق واقتباسهم لأشكالها دون جوهرها، فأتت استعمالاتهم لأشكالها إلى عكس الغرض منها، فزادت حدة الضوء فى كثير من الحالات.

المشربية تبرز عن البناء إلى الإمام كلها من الخشب الأرابيسك، تحظى بالدقة والمهارة فى صنعها وزخرفتها. كما تحجب السكان عن عيون المارة، بتوزيع الضوء، والظل على تكوينها فى تدرج رائع، يعلوها طاقات من الزجاج الملون المعشق.

وقد ظهرت المشربية فى العمارة الإسلامية مرتبطة بالخصوصية. وأخذت أشكال عدة، وتطورت تطوراً كبيرا، ففى القصور أخذت شكل المقصورات التى تطل على «التختبوش» وهى الجلسات الخاصة حول الحديقة الداخلية بنافوراتها وطيورها، والمقصورة قد تكون مثلثة الشكل أو مربعة أو مستطيلة أو دائرية، وتظهر فى الوكالات والخانات التى لا زالت موجودة حتى الآن، كوكالة الغورى وخان الخليلى، وهذا الشكل من البلكونات أو المشربيات يعتبر صيغة معتدلة فى العمارة الإسلامية إذ تحفظ الخصوصية، وتعطى للساكن حرية الرؤيا والمشاهدة وخاصة فى الخانات والوكالات التى كانت تعتبر سكنا جماعيا للأغراب وغيرهم.

وعلى الرغم من اندثار المشربيات بشكلها المعروف واختفائها من المبانى الحديثة فهذا لا يلغى مميزاتها، ولم يمنع البعض من مهاجمة رجوعها باعتبارها عودة لعصر الحريم، هذا غير صحيح بالمرة، فالمشربية تشبه نظارة الشمس خاصة أنها تصنع من أخشاب لها خواص معينة تمتص الرطوبة، وتمنع زغللة العينين، بل من خلال التحكم فى «دانتيلا» المشربية يمكن التحكم فى حركة الهواء، ومعالجة الإضاءة فى المناطق شديدة الحرارة، ويكفى أنها تتفق مع قيم المجتمع الشرقى، واحترامها للخصوصية، كما أننا نستطيع أن نصمم المشربية تصميماً مرناً، وغذياً بالعناصر الأخرى، فنجد فيها النافذة ذات الضلف التى تنزلق إلى أعلى وإلى الجانبين، كما أنه المشربية تتدخل مع ما يحيط بها من تكوينات غالباً ما تكون قطاعات خشبية، مخرمة من البرامق الخشبية صغيرة الأشكال والمتعددة الأفكار لتأخذ شكلا جماليا تختلط فيه الأخشاب الأبنوسية بقطعات صدفية فى شكل آية من الروعة والجمال، وكان الأرابيسك أو التوريق فى الفن الإسلامى معادلا لظاهرة البديع فى الشعر على وجه الخصوص.

الفناء الداخى «باثيو» :

الفناء الداخلى فى السكن العربى الإسلامى معالجة معمارية تحجب عن

الساكن جميع تغلبات الطبيعة، وتترك له التمتع بالسماء وحدها، سماء الشرق وصفائه وسمرة وروعته، فإذن فكرة الفناء الداخلى نابعة من بذور الفكر الشرقى واستجابة صريحة لمقتضيات المناخ الشرقى.

إن الفناء الداخلى أو الحديقة الخاصة التى يتجمع فيها أهل البيت كلهم تقوى من الروابط الأسرية، وتزيد بالتالى الشعور بالانتماء للأرض والمجتمع، ويعتبر مسكنا مريحاً يشعر فيه بالخصوصية، وتوفير حديقة خاصة أو فناء خالص بكل مسكن حيث ينمو الشعور بالحيرة، ومراعاة الجار، وبالتالى الإحساس بالانتماء.

وكان الفناء فى الأغلب يحتوى على فسقية داخل الحديقة، فى أشكال هندسية مثمنة داخل مربع، وأن شكل الفسقية هذا لم يأت صدفة، وإنما اختير لقيمة رمزية، فالمنزل بالنسبة للرجل العربى كان عبارة عن تكوين صغير، وباستخدام الرمز والعناصر المعمارية للتعبير عن نظرته الكونية كان يعتبر القبة رمز السماء، ولهذا ولكى يشد قبة السماء إلى وسط الدار، ويجعل قدسيتها تتسرب إلى الحجرات فإنه عمل الفسقية على شكل القبة الساسانية مقلوبا لتنعكس السماء الحقيقية على أسطح المياه فى هذه السماء الرمزية.

هكذا توصل البدوى العربى إلى إدخال الطبيعة والكون اللذين كان دائم الاتصال بهما فى حياته البدوية فى الصحراء إلى البيت الحضرى بواسطة الرمز وتحويل الطبيعة إلى عناصر معمارية.

غير أن المعماريين يعتبرون تدفق المياه من نافورة أو سلسبيل هو فى حد ذاته رمز للحياة التى يتأملها الإنسان، لم تقتصر النافورة على المنزل العربى فقط، لقد وجدت فى عمارات أخرى ووجدت فى العمارة الفرعونية، والمعروف أنالنافورة أو السلسبيل لها فائدة فى ترطيب الجو.

السُبل:

هذه سبل الأثرية غاية فى الجمال والرقة، ومن الملاحظ أيضا أن أناقة فن العمارة تبرز أكثر فى ثراء وبهاء التفاصيل، وهى فى تكوينها العام شبه دائرية، شيدت معظمها من الرخام الأبيض، الواجهة مزدانه بأعمدة حليت الفراغات فيما بينها بسياج مذهب، ولوحات جميلة منحوته على الطراز العربى تزين الأفريز، منقوش عليها أيات من القرآن هذه السبل أنشئت طلبا لمغفرة الرب، فالموتى حسب ما قرأنا فى المخطوطات يلتمسون دعوات المارة فى مقابل هبة الماء، تقليد بسيط ومؤثر، يفسر بشكل كاف مقتضيات الحياة في مناخ حار.

الزخارف والحليات:

كان من الواضح أن تكوينات الزخارف الإسلامية توحى بمعانى متنوعة تتصل بموقف المسلمين عامة، وأهل المذهب خاصة من أن الحياة دار فانية، فالتكرار والتكثيف الزخرفى والتكثيف البديعى، يسببان حالة تشبع بصرى، وطالمه تشبع موسيقي ولعل وراء ذلك الإحساس بالانهائية وبالألوهية.

وقد تمتزج العمارة بالديكور، فقد كانت تزين بألواح من الجص والزجاج والخشب والحجر الثمين، وكانت تنحت أو تطعم بالزخارف الهندسية، أو الحكم المأثورة، والشعر الجميل، من هنا كانت تضفى على الأبواب والجدران والنوافذ طابعاً بصرياً قوياً، كما كان يمكن إدماجها فى المنابر والمحاريب وعدد من المنشآت.

ولم يستخدم فن من الفنون الزخرفية الكتابية على النحو الذى استخدمه الفن الإسلامى بصفة عامة، والعثمانى بصفة خاصة، فقد كان الخط العربى قاسماً مشتركاً فى كل ما أبدعته أيدى الفنانين من عمارة مشيدة، ومن تحف مصنوعة من المواد المختلفة، ذلك لأنهم عكفوا على تزيين كل ذلك بالعبارات المناسبة للمقام، وأطلقوا المواد فى الوقت نفسه على هذه الزخارف الخطية الزخرفية الإسلامية.

وتجسد هذا فى مقر الحمراء كما تجسدت فكرة تقول كل شيء باطل عدا الله، لأنه لا غالب إلا الله، إضافة إلى الفن الزخرفى الإسلامى الذى لا يخرج عن كونه ثناء مستفيضاً على الله.

وكان العصر الإسلامى غنى بالحليات التى تصنع غالبا من النحاس، وتوضع على الأبواب الخشبية أو يتم صنعها بالحفر البارد على الخشب بأشكال هندسية مدروسة.

على أننا يجب أن نكتفى بهذه العناصر الرئيسية المكونة للعمارة الإسلامية والتى كما سبق وأسلفنا لا يفيدنا فى هذا الحيز التوسع فى إلقاء الضوء عليها وتشريحها والرجوع بها إلى مصادرها الأولى، حيث الفنون والعمارة على رأسهم عبارة عن تراكم واختلاط ثقافات عديدة، وحيث هذا يفيد فى المقام الأول القارئ المتخصص الذى يهمه متابعة هذا الموضوع من خلال كتابنا الذى نعده، بالإضافة بالطبع إلى القارىء المثقف.

وقد كان يحدونى الأمل أن أكتب عن الحسبة وأثرها فى المدنية الإسلامية، وقد أعددت فصلا عنها لكنى وجدت أيضا أن الحيز يضيق بها.

ووجدت من المهم أن نعرض للعمارة من خلال القرآن الكريم والسنة المشرفة كما أوردها بعض المؤلفين فى كتبهم والذين اعتمدوا فى ذلك على مراجع كثيرة وأخص بالذكر منهم الدكتور عبد الباقى إبراهيم فى كتابيه «تأصيل القيم الحضارية فى بناء المدينة الإسلامية المعاصرة» و «المنظور الإسلامى للنظرية المعمارية» وكتاب «تخطيط وعمارة المدن الاسلامية» للباحث خالد محمد مصطفى عزب، وكتاب «تلاقى العمارة بالشعر»للدكتور عبده بدوى، وغيرها من الكتب..

وحتى هذه اللحظة لا أدرى لماذا يقحمون الدين فى العمارة، علما بأن العمارة قبل الدين الإسلامى بآلاف السنين.. لكنها النزعة السائدة ومجاراة العصر واللعب على معتقداته.

يمكن القول ابتداء أن هناك آيات كثيرة تركز على قضية العمارة، وعلى

العلاقة بين العمارة العربية والفنون

ماخلفه القدامى فى هذا الجانب، والملفت للنظر هو الإلحاح الجمالي، أو جانب الزينة على حد التعبير القرآنى فى أكثر من موضع.

« ولقد جعلنا فى السماء بروجاً وزيناها للناظرين» الحجرات ١٥

« إنا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب» الصافات ٢٧

« أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها ومالها من فروج» ق:٥

كما أن هناك نصوص قرآنية تؤكد على أن الله نور «النور» والرسول - نور « الأحزاب» ، والاسلام نور « الشورى» ، ثم إن معرفة أوقات الصلاة تكون بالنور «الإسراء والفرقان» ، فعمارة المسجد مثلا بعد الدخول من الباب الواسع تكون هناك مساحة لرؤية السماء مباشرة ثم بعد ذلك نرى السماء بواسطة الأقواس، وهو فى هذا يختلف عن الكنيسة وكثيرا ما يتعارض معمار المسجد مع معمار الكنيسة، فمثلا مسجد قرطبة كان منفتحاً على ماحوله وفى جانبه الغربى حدائق برتقال، وهناك النوافذ الواسعة التى تقدم النور، ومعنى هذا أن هناك احساساً بأن المسجد مبنى بالنور، وحين استولى عليه المسيحيون كان همهم الأول هو اضعاف النور وتظليله بإغلاق النوافذ وكثير من الفتحات، وفى المناطق الباردة تعاملت العمارة الإسلامية بالنوافذ الطويلة الملونة، لتتسع المساحة ويصبح النور جمالا وزخرفاً.

وعلى كل فشعور الإنسان نحو النور هو فى الصلب من إبداعه، وأى تحول أسلوبى فى تصوير النور يعكس تحولا فى الحضارة كلها، ومن وجهة نظر الفقهاء نراهم يذكرون أن الإضاءة مستحبة لأن فيها بهاء وأنسا، ولأن فيها نفياً لمكان الريبة، وأخذاً بمبدأ المساواة، وفى ضوء هذا يكون المسجد مثلا كوناً صغيراً، سماؤه القبة، ونجومه المصابيح، وفى الوقت نفسه يكون فى كل فترة سابحاً فى النور.

فى الفترة الأولى من الهجرة خطط الرسول ﷺ مسجده وبيته على نظام لا يشبه نظام سابق، ولم يمض ربع قرن حتى تكامل شكل المسجد الإسلامى، واتضحت عناصره، وصلته ببقية مبانى المدينة ، بمعنى أنه أصبح الأنموذج الرئيسى للمسجد، وللثقافات المدنية من حوله بحيث يكون هو المحور الذى تنطلق منه المدنية، وتعود إليه فى نفس الوقت، وقد كان مايحكم الأمر هو الإشارة إلى أن روعة الإسلام تكمن أساساً فى الإسلام لا فى المعمار، وقد عرف العرب نوع من العمارة البسيطة على نحو مانعرف من مبانى مكة ودار الندوة والكعبة، لذا فان القول بنسبة أسس العمارة العربية الإسلامية إلى غير العرب وغير المسلمين قول غير مقبول وعار من الصحة .

كان الإسلام مع التحضر، إنطلاقا هذا نراه ضد التعرب والقبلية، ومع البدو بعد تخلصهم من البداوة فإذا جئنا إلى البناء فى القرآن وجدناها تزداد بوفرة:

١ - «فقالوا ابنوا عليهم بنيانا ربهم أعلم» «الكهف ٢١» .

٢ - «فأوقد لى ياهامان على الطين فاجعل لى صرحاً» «القصص ٣٨» .

٣ - «وتنحتون من الجبال بيوتا فارهين» «الشعراء ١٤٩» .

٤ - «ولقد كان لسبأ فى مسكنهم أية جنتان عن يمين وشمال» «سبأ ١٥» .

٥ - آتونى زبر الحديد حتى إذا ساوى بين الصدفين قال انفخوا حتى إذا جعله ناراً قال آتونى أفرغ عليه قطراً، فما استطاعوا أن يظهروه وما استطاعوا له نقباً» .

٦ - «قيل لها ادخلى الصرح فلما رأته حسبته لجة وكشفت عن ساقيها قال إنه صرح ممرد من قوارير «النمل ٤٤» .

٧ - «إنى وجدت امرأة تملكهم وأتيت من كل شىء ولها عرش عظيم» «النمل٢٣» .

ثم إن هناك مدائن صالح «أو الحجر» من مدن البنط القديمة، وبناء سفينة نوح التى اتسعت للمؤمنين من قومه ولما يحتاجون إليه، بالإضافة إلى عدد من الآيات يشير إلى معظم الخامات، وإلى المواد الأولية التى لا غنى عنها، ومثل هذا نراه فى الحديث الشريف حين جعل من يثرب«المدينة النموذج» وحرمها كما حرم إبراهيم مكة، كما أنه شرع لسلامة البيئة، ولبناء المساجد والمساكن، والأسواق، وضبط المسافات فى المدن بالعلامات والأميال، وترصيف الطرق وضبطها.

وقد وصفوا البلدان على نحو ما ذكر ابن القرية عن البصرة:

«حرها شديد، وشرها عتيد، مأوى كل تاجر، وطريق كل عابر» الكوفة «نقصت عن حد البحرين وسفلت عن برد الشام» فطاب ليلها وكثر خيرها.

الشام: «عروس بين نسوة جلوس» .

قيل: «لا تقيموا ببلدة ليس فيها نهر جار وسوق قائمة، وقاض عدل» .

قيل: «لاتبنى المدن إلا على الماء والمرعى الخصب، فخير المنازل ما سافر فيه البصر واترع فيه البدن» .

قيل: «دارك قميصك، فإن شئت فوسعها، وان شئت فضيقها» .

وقيل: «لما بلغ عمر رض الله عنه أن سعداً وأصحابه بنوا المدن كتب إليهم، قد كنت أكره إليكم البنيان بالمدن، أما إذا فعلتم فعرضوا الحيطان وأطيلوا السمك، وقاربوا بين الخشب» .

وقد ذكر ابن القيم الجوزية فى كتابه «زاد المعاد فى هدى خير العباد» أن سكن الرسول ﷺ من أحسن منازل المسافر، تقى الحر والبرد، وتستر عن العيون، وتمنع ولوج الدواب، ولا يخاف سقوط لفرط ثقلها، ولا تعشش فيها الهوام لسعتها، ولا تعتور عليها الأهوية والرياح المؤذية لارتفاعها، وليست تحت الأرض فتؤذى ساكنها، ولا فى غاية

الارتفاع عليه، بل وسط، وتلك أعدل المساكن وأنفعها، وأقلها حراً وبرداً، ولا تضيق عن ساكنها فيحصر، ولا تفضل عنه بغير منفعة ولا فائدة فتأوى الهوام فى خلوها، ولم يكن فيها كنف فتؤذى ساكنها برائحتها، بل رائحتها من أطيب الروائح، لأنه كان يحب الطيب، ولايزال عنده، وريحه هو من أطيب الرائحة، وعرقه من أطيب الطيب، ولم يكن فى الدار كنيف تظهر رائحته، ولا ريب أن هذا من أعدل المساكن وأنفعها، وأوفقها للبدن وحفظ صحته، وكانت البساطة والخصوصية والتوافق مع البيئة هى الشروط الواجب توافرها فى المنزل الإسلامى.

شروط اختيار المدينة الإسلامية كما جاءت فى الجزء الثالث من «مقدمة ابن خلدون»:

١- أن تُحاط بسور يدفع المضار.

٢- أن تمثل موضعاً متمنعاً من الأمكنة على هضبة أو على نهر أو باستدارة بحر.

٣- مراعاة اتخاذ الموقع الذى يتمتع بطيب الهواء، وللسلامة من الأمراض.

٤- جلب الماء بأن يكون البلد على نهر، أو بإزاء عيون عذبة.

٥- طيب المراعى لسائمتهم.

٦- مراعاة المزارع، فإن الزروع هى الأقوات.

ويشرح **ابن الأزرق أبو عبدالله** من الأندلس فى «بدائع السلك فى طبائع الملك» ما تحدث عنه ابن خلدون، فيشير إلى ما يجب مراعاته فى أوضاع المدن أصلان همـا: دفع المضار وجلب المنافع، ثم يستفيض فى شرح كل واحد على حدة، وهذا ليس مجال تفصيله.

وما يحكم الأمر كله هو ما أشار إليه ابن الربيع حين وضع للمدينة الإسلامية ستة شروط وإن تجد فرقا كبيراً بينها وبين شروط ابن خلدون فقد ذكر هذه الشرط الستة كما يلى: سعة المياه المستعذبة، وإمكان المسيرة المستمهدة، وامتداد المكان، وجودة الهواء، والقرب من المرعى والاحتطاب، وتحصين المنازل من الأعداء والأشرار، والإحاطة بسور. وأحسن مواضع المدن أن تجمع بين خمسة أشياء، وهى النهر الجارى والمحرات الطيب، والمحطب القريب، والسور الحصين، والسلطان إذا به صلاح حالها، وأمر سلبها وكف جبابرتها.

وقد ذكر الدكتور **عبدالباقى إبراهيم** فى كتابيه عشرات الآيات القرآنية المرتبطة بالبناء.

«والملك على أرجائها، ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية» (الحاقة).

والاهتمام بعدم الإسراف فى البنيان وضح فى:

«أتبنون بكل ريع آية تعبثون، وتتخذون مصانع لعلكم تخلدون» (الإسراء ١٢٨ - ١٢٩) «ولولا أن يكون للناس أمة واحدة لجعلنا لمن يكفر بالرحمن لبيوتهم سقفا من فضة ومعارج عليها يظهرون، ولبيوتهم أبوابا وسرراً عليها يتكئون، وزخرفاً وإن كل ذلك لما متاع الحياة الدنيا والآخرة عند ربك للمتقين» (الزخرف ٣٣ - ٣٥).

«أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خير أم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به فى نار جهنم والله لا يهدى القوم الظالمين» (التوبة ١٠٩).

كما أن هناك آيات قرآنية كثيرة وأحاديث نبوية يضيق المقام عن ذكرها.

علاقة العمارة العربية الإسلامية بالفنون:

كان قد بدا واضحاً لى عندما بدأت كتابة هذه الدراسة أنه من الأهمية بمكان أن أقوم بإلقاء الضوء على العمارة العربية الإسلامية حتى يمكننى أن أكمل هذا البحث بلا تساؤلات حول هذه العمارة إلا قليلاً، حاولت قدر إمكانى أن أوفى كل جوانب المقدمة، لكنى لم أر الموضوع حقه كاملا كما كنت آمل، ولدى سبب رئيسى وهو أن هذه الدراسة المتكاملة ليس مجالها، هنا الآن على الأقل، كما أن هذه العلاقة بين العمارة والفنون علاقة متشعبة ومتفرعة وشائكة أيضا لأن الفنون كلها بلا استثناء متداخلة تعطى بعضها بصراحة ووضوح وقوة، ورأيت أن هناك مراجع كثيرة جداً، وأن هذا العمل سيطول إلى ما شاء الله وقد خيرت نفسى بين أن أقدم هذه الدراسة فى هذا المكان مبسطاً، وبين أن أتأنى لأكمل العمل الذى سيستغرق وقتا طويلاً جداً. ليس متوافراً لى الآن على الأقل، سيرى القارئ أن هناك تبسيطاً فى بعض الأحيان، حيث أن المراجع معقدة جداً وبعضها غير متوفر، لكن قدر الإمكان كانت الموضوعية هدفا لا حياد عنه.

وقبل أن أدخل فى تفاصيل هذا الموضوع رأيت أنه من الواجب أن أشير إلى أديبين كبيرين أحدهما الألمانى جوته الذى اهتم بالإسلام اهتماماً خاصاً وربطه بالعمارة وقال إن أى نظام للمجتمع لا يكون إلا عضوياً -Or gainc من حيث تكوينه بما يضمن له التطور والنمو المتجانس والمتماثل فى جميع أعضائه. ونظام يحول المجتمع بأكمله إلى شكل شجرة تربط جميع فروعها وخلاياها ببعضها وتركز جذورها على أرض صلبة بما يضمن لها البقاء والدوام، كذلك الحال فى العمارة، هكذا فى لغة أدبية ربط الشاعر الألمانى الكبير بين الدين الإسلامى والعمارة العضوية التى هى عمارة التركيب والإنشاء والأشغال.

والآخر هو الأديب الكبير **توفيق الحكيم** الذى أثار جدلا واسعاً منذ بداياته الأولى حتى مماته.

توفيق الحكيم فى كتابه «تحت شمس الفكر» قارن بين الثقافة عند العرب والثقافة عند الإغريق، وبالتالى العمارة والبناء فقد قال:

عند الإغريق الحركة أى الحياة، وعند العرب السرعة أى اللذة، لم تفتح أمة العالم بأسرع مما فعلت العرب، ومر العرب بحضارات مختلفة، فاختطفوا من أطايبها اختطافا راكضا على ظهور الجياد، كل شىء قد يحسونه إلا عاطفة الاستقرار، وكيف يعرفون الاستقرار وليس لهم أرض ولا ماض ولا عمران؟ دولة أنشأتها الظروف ولم تنشئها الأرض، وحيث لا أرض فلا استقرار، وحيث لا استقرار فلا تأمل، وحيث لا تأمل «ميثولوجيا»، ولا خيال واسع، ولا تفكير عميق، ولا أحساس بالبناء، لهذا السبب يقول توفيق الحكيم بالنص كما ذكر **عبدالباقى إبراهيم**. لم تعرف العرب البناء، سواء فى العمارة أو فى الأدب، أو فى النقد، الأسلوب العربى فى العمارة من أوهى أساليب العمارة التى عرفها تاريخ الفن، وإذا عاش لليوم فإنما يعيش بالزخرف، فن الزخرف العربى هو

العلاقة بين العمارة العربية والفنون

الذى أنقذ العمارة العربية، إن العمارة العربية - إلا فى مصر - ما هى فى رأى - **توفيق الحكيم** - سوى زخرف لا بناء، فلا أعمدة هائلة، ولا جبهة عريضة، ولا وقفة ولا بساطة عظيمة، ولا روعة عميقة، وإنما هى وشى كثير وجمال كجمال الحلى المرصعة يبهر البصر ولا فكر خلفه، ويستطرد **توفيق الحكيم** «أما الزخرف العربى فهو فى الحق أجمل وأعجب فن للزخرف خلده التاريخ، والزخرف عند العرب وليد ذلك الحلم باللذة والترف، كل شىء عند العرب زخرف، الأدب نثر وشعر ولا يقوم على البناء، فلا ملاحم ولاقصص ولا تمثيل، إنما هو وشى مرصع جميل يلذ الحس «فسيفساء» اللفظ والمعنى وأرابيسك العبارات والجمل، كل مقامة للحريرى كأنها باب لجامع المؤيد، تقطيع هندسى بديع وتطعيم بالذهب والفضة، لا يكاد الإنسان يقف عليه حتى يترنح مأخوذا بالهرج الخلاب، كذلك الغناء العربى أرابيسك صوتى، فلا مجموعة أصوات منسقة البناء كما فى «الديترامب» أو الأوركسترا الإغريقية أو كما فى الكورس الجنائزى المصرى، ولا حتى مجرد صوت ينطلق حراً بسيطاً مستقيماً، وإنما هو صوت محمل بألوان المحسنات من تعاريج وانحناءات والتواءات وتقاسيم، كأنها «ستالاكتات» مقرنصات غرناطية. لا يكاد يسمعه «**القاضى الفاضل**» حتى يستخفه الطرب، ويضع نعله فوق رأسه، كان هذا فى العهد الأول للموسيقى، إذ كانت عند جميع الشعوب بسيطة عارية تخرج من القلب تعبيراً عما فى القلب أو رمزاً لفكرة من الأفكار، ويستطرد توفيق الحكيم قائلاً «والموسيقى كالعمارة من الفنون الرمزية، لا الفنون الشكلية، كلن العرب لا يحبون الرموز، ولا طاقة لهم بالفن الرمزى، ولا يريدون إلا التعبير المباشر بغير رموز إلا الصلة المباشرة بالحس، فجعلوا من الموسيقى لذة للأذن لا أكثر ولا أقل، كما جعلوا العمارة لذة للعيش لا أكثر ولا أقل.

وتوفيق الحكيم فى خلاصة حديثه يفرق بين الثقافة المصرية والثقافة العربية فيقول «لاريب عندى أن مصر والعرب طرفا نقيض: مصر هى الروح، هى السكون، هى الاستقرار، هى البناء، والعرب هى المادة، هى السرعة، هى الظعن هى الزخرف»

ولسنا هنا بصدد مناقشة آراء توفيق الحكيم فالرجل كالعهد به لم يستقر على حال وهو دائم التجدد والحركة وإلغاء الأفكار وتبديلها، ومن يعلم لو طال به العمر ماذا كان سيقول أكثر مما قال.

علاقة العمارة بالرواية:

أجد أثناء تناولى هذه العلاقة أن هناك جديداً دائماً، ربما لازدياد المراجع وربما للنظرة الشاملة. ولقد أوحى إلى هذا بثراء الأدب والعمارة معاً، إذ تجد جديد فيها دائماً، ولذى يتصدى لمعالجة هذا الموضوع لابد وأن يكون قد كون وعيا شاملاً بذاكرة جماعية شاملة لأبعاد هذين الفنيين الأدب والعمارة، الرواية والعمارة، والعلاقة بينهما.

نعم هناك علاقة وطيدة كالزواج الكاثوليكى، لن ينفصل أحدهما عن الآخر، حتى بالموت، لأن الإنسان يموت، أما الفن فلا يموت أبداً، يتجدد دائماً، قد تكون هناك كبوة أو عثرة ما، أو توارى، لكن سرعان ما يتألق الفن ويتجدد على أيد جديدة وأفكار جديدة.

الرواية. الأدب. الفن، يأخذ نسبة من الذوق والمشاعر والأحاسيس، وأما فن العمارة فتأخذ نسبها من الإنشاء، التركيب والتكوين، والأدب فن المحاكاة، ولاعمارة فن التجريد، الأغريق أطلق عليها «أم الفنون» فهى التى تضع أساساً ونسباً جديدة تساعد على تأدية الوظيفة والغرض، أن الدور الذى تلعبه فى الفن هو تأثيرها على الشكل و النسب، فنسبها الإنشائية التكوين هى فى الواقع بمثابة وحى الفنان فى مختلف الفنون المعاصرة للعمارة.

العمارة أيضا قابلة للنقد وأبداء الرأى، فالذى يرى الواجهة المعمارية يستطيع أن يكون رأيا، وهى مثل الأدب، فالذى يستطيع أن يقرأ كتابا يستطيع أن يكون له فيه وجهة نظر حسب ثقافته حول ما قرأه أو ماشاهده.

إن العمارة تكتب التاريخ والأدب أيضا يكتب التاريخ. ولنأخذ مثالا حتى تكون آراءنا محددة وواضحة، فى ثلاثية نجيب محفوظ بين القصرين، قصر الشوق، السكرية. تجد تاريخاً حافلاً، عادات، تقاليد، نماذج، أشخاص، لن تتكرر حسب ظروف تلك الفترة، إنها تاريخ القاهرة الجديدة، لو أردت أن تعرف الحلة السياسية، الوضع الاجتماعى، الفن، الأدب، الموسيقى، الأغانى، التاريخى والعالمى لاستطعت أيضا.

والعمارة كذلك، إنها مرآة صادقة تعكس بصدق ولا خجل ثقافة الشعب ونهضته وتطوره، إنها تاريخ الشعوب.

كما أن الأدب والعمارة تأثرا بسبب طوفان المعلومات والسرعة، حيث قد أصبح مطلوبا كما هائلا من المعلومات والمادة الأدبية لتغطية العمل الإعلامى، صحافة، إذاعة، تلفزيون، يستطيع من يشارك فى شبكة الإنترنت أن يتجول فى ثقافات العالم، يأتى بجديد كل يوم.

أما من الناحية المعمارية فقد استفاد التصميم المعمارى من الكمبيوتر أيضا، ومن لديه برنامج أو توكاد للمعماريين المتخصصين يستطيع أن يصمم معمارياً المبنى الذى يريده كما أن الكمبيوتر قد تدخل فى الميكنة المعمارية المتشابهة والسريعة، حيث جاءت المبانى المتشابهة كعمارة نفعية لتفى بحاجة الناس من مساكن.

إننا لا ننسى المشربية فى العمارة العربية. وعلاقتها بالأدب، بالإضافة إلى أنها معالجة معمارية حضارية تسمح بدخول الهواء ولا تسمح بدخول أشعة الشمس فإن تفاصيلها لها علاقة بالتفاصيل الأدبية، حيث الأرابيسك قطع صغيرة متداخلة، تستعمل فى الواجهات والمشربيات بأشكال هندسية مختلفة، تجمع الأخشاب وأعمال النجارة والتداخل والمنمنمات والتطريز الدقيق فى عمال النجارة والتصميم بالعاج والأبنوس، كل هذا لغة معمارية أدبية، ومن يقدر على استيعاب هذه اللغة من الأدباء يستطيع أن ينتج أدباً عظيماً.

نستطيع أن نقول أيضا أن العمارة فن التأليف وأن الأدب فن متحرك، ولابد أن نعى أيضا أن العمارة فن متحرك كالعمارة الأمريكية، عمارة **فرانك لويد رايت** رائد العمارة العضوية، ورائد عمارة مقاومة

الزلازل، العمارة الأمريكية مساحات كبيرة خالية نستطيع أن نقسمها إلى مساحات صغيرة حسب احتياجاتنا المتجددة، كذلك العمارة الديناميكية المقاومة للزلازل.

بقي أن أقول إن المناخ الذى نعيشه ينعكس أيضا على العمارة وعلى الأدب فلما أن هناك تلوثا بصريا وأخلاقيا يجيء من المعمارى الجاهل الوضيع فإن هناك أيضاً نوعاً من التلوث البصرى والأخلاقى يأتى من مدح الأدب.

لكن لزاماً على أن أنوه أن هذه العلاقة بين العمارة والأدب يلزمها دراسة تفصيلية فى الأعمال الروائية القائمة فى هيكلها على البناء المعمارى كذلك الأعمال الروائية العربية التى تنتمى بشكل أو بآخر إلى عمارة المكان، وهى روايات كثيرة، كما أن تفاصيل المكان فى الرواية يجعل من هذه الدراسة حافلة فضلا عن أنها مبهظة.

العمارة والشعر.

سنعتمد اعتماداً كلياً فى هذا التلاقى بين العمارة والشعر على كتاب الدكتور عبده بدوى الذى أصدرته دار الهلال منذ عدة شهور، وهو كتاب بالغ الأهمية، رجع فيه المؤلف كما أسلفنا إلى أكثر من مائة مرجع.

يمكن القول بأنه لكى نعرف من نحن يجب أن نعرف ونعايش حولنا من عمارة، وما فى داخلنا من شعر، وفى الوقت نفسه يجب أن تكون للعمارة خصوصية، وللشعر خصوصية، ولهما معاً نقاط التقاء وتأثير.

كان الإنسان ومازال فى حاجة مستمرة للسكنى فى مواجهة الكون وللتعامل مع الجمال الذى يثير فى النفس عاطفة الحب، وكل ما هو رقيق وناعم وواضح اللون، وساطع البريق، وأنه كان فى الوقت نفسه فى حاجة إلى ما يعرف بالجليل الذى يتميز بالفخامة والسمو، وعدمة اللون والتماسك أمامه بحيث يثير فى النفس عاطفة الإعجاب.

كما أنه كان لابد من الشعر للإحساس بالزمن ولمواجهة النثرية والفوضى، والدخول فى عالم روحى، مع ملاحظة أن هذا الجانب من الشعر كان مستنداً أساسا على العمارة.

وإذا كان المعمار القديم فى مجموعه كالشعر القديم قائما على الصلابة والتماثل والتوازى والتحكم، حيث يقود البهو إلى البهو، والعمود إلى العمود، مثلما كان يقود الشطر إلى الشطر، وتقود القافية إلى القافية، فإنه فى العمارة الحديثة قد حدث أكثر من تطور مراعاة للظروف البيئة والاجتماعية بل والسياسية، حيث تقوم بعض المؤسسات فى عزلة عن المدينة.

ولم يكن هناك فرق كبير بين البديع فى الشعر، وبين البديع فى القصور والمساجد والمجالس والملابس والغناء وورقة المصحف، وفى كل ما يندرج تحت مصطلح الرقش العربى، وفى ضوء هذا لايكون الجمال صفه لشيء، وإنما هو الشيء نفسه، فبديع هذا العصر لم يكن حلية أو زخرفة أو إضافة، وإنما كان فى الصميم من الحياة.

ومهما يكن من شيء فإنه إذا جاز القول بأن الشعر فى العصر الجاهلى كان كـ (فن) العمارة جليلا وهائلا، ويغلب عليه العنصر الحسى، ويقوم على التجاور لا التناغم وأن الشعر بعد ذلك قد أخذ شكل النحت الذى يبرز فيه الجانب الإنسانى بحيث يندغم فيه إلى حد كبير الشكل مع المضمون، فإن الشعر فى العصر العباسى أخذ تدريجياً طابع الرسم حيث قد وضح تماماً فيه عنصر الزمان والحركة.

والإيقاع يوصف بأنه كم التدفق الذى نقيس به مدى الحيوية أو الخمود فى الشعر أو بأنه تيار الحياة الذى يسرى فى كيان الصياغات بقدر من شأنه أن يطرق عتبة مشاعرنا ليثبت وجوده.

ويكشف عنصر الإيقاع فى مجال العمارة عن نوازع مبدعيه، فاستخدام المنحنيات المراوغة برءوس أعمدة الكرنك، ولقباب مساجد بلاد الشرق يدل على سحر البيئة، وعلى انجذاب الشرقيين الصوفى نحو أبواب السماء وانضباط التربيع، فى رحاب ساحات المعابد الأثينية دلالة على مدى انضباط الطابع الموسوعى للفكر الإغريقى، واستخدام الرومان لشكل القوس النصف دائرى علاقة على مدى الصلف وشدة الاعتداد بالنفس، وشكل ارتفاع الانسياب الحلزونى فى نوافذ البيوت ببلاد الغرب هو الذى يكشف عن مدى طموح الغربيين.

ولما كان عنصر التقدم والتنوع فى هندسة البناء قد ظهر بوضوح فى العمارة الحديثة فإنه كان من الطبيعى أن ينعكس هذا على ما يسمى الوحدة العضوية، وعلى ما يطلق عليه هيكل القصيدة، فقد تركت القصيدة من زمن خيمة البدوى التى كانت شبيهة بها إلى عالم جديد تلعب فيه العمارة دوراً واضحاً، هكذا كان لتقدم فن هندسة البناء أثر فى هيكلة القصيدة العربية الحديثة، كما يلعب فيها البناء الداخلى دوراً كان من الضرورى مراعاته.

قد ربط الدكتور زكى نجيب محمود فى كتابه مع الشعراء شعر العقاد وفن العمارة وعلى حد تعبيره فالقصيدة الكبرى من قصائده هى أقرب إلى هرم الجيزة و معبد الكرنك أو مسجد السلطان حسن، ذلك لأن القصيدة الكبرى من قصائده قرب إلى تمثال رمسيس منها إلى الإناء الخزفى الرقيق أو إلى غلالة شفافة من حرير ثم يقول «فلو عرفت أن مصر قد تميزت فى عالم الفن طوال عصور التاريخ بالنحت والعمارة، عرفت أن شعر العقاد الصلب القوى المتين جانبا يتصل اتصالا مباشرا بجذور الفن الأصيل فى هذا البلد.

ومازال التصميم المعمارى فى الأساس يؤثر على وجدان وعقل من يلاحظه ويعيش داخله، لذا من الطبيعى أن يؤثر هذا بدوره على أشياء كثيرة، يجئ فى مقدمتها الشعر الذى اعتمدعلى نسقية البناء الهندسى بأسلوب التدوير والتضمين، ثم كان بأسلوب التفكيك حين اعتمد على التفعيلة وبأسلوب الخروج حين اعتمد قصيدة النثر.

لا نستطيع أن نتجاهل الصلة الحتمية بين العمارة وبين القصيدة، لأن الذاكرة كما يقال تتغذى وتنمو بالأشكال، ولأن الخيال البصرى يتشكل أساسا بالرسم بالإضافة إلى وجود أكثر من علاقة بين الإنسان والبيئة - وبين البيئة ونوعية الحياة التى تقام عليها.

وهناك ربط واضح بين سائر الفنون، وتأثير كل على الآخر، فكلما كانت العمارة القديمة بسيطة ومكشوفة وواضحة. كانت القصيدة القديمة بسيطة ومكشوفة وواضحة، ذلك لأن هم الإنسان القديم كان اعتبار المكان مجرد علامة، والكلمة بالتالى مجرد إشارة فى العالم الصحراوى المترامى الأطراف، لهذا كان من الطبيعى أن يركز على تحديد المكان بالصورة.

تداخل العالم وتقاربه، انتشار الواقعية والطبيعية على وجه الخصوص وبالمصطلح

العلاقة بين العمارة العربية والفنون

التراثى واندلاع ما يسمى بالتداخل فى شكل العمارة وبالتالى فى شكل الشعر، وكان أن وسع الطريق لتصميم المكان ورسم الصورة، وكان هناك بالتالى تصميم الموسيقى فى المبنى والقصيدة بحيث روعى التداخل بين الشكل والمضمون، وما يسمى بالموسيقى الداخلية والخارجية.

وصلة كل هذا بحساسية العلم. وهكذا تكون قد وضحت عناصر جديدة معتمدة على الانسجام والتركيب، وبعبارة أخرى لقد كانت العمارة تكاد تكون واقفة عند عناصر التقابل والتناظر والتوازن.

بدأت أشياء كثيرة تتداعى وتختفى لتحل محلها أشياء جديدة لها ملامح جديدة، فإذا كانت العمارة القديمة مثلا كانت ترعى الداخل على حساب الخارج، وتفصل بينها فى الوقت نفسه منقطيه الرحابة واللمسة الجمالية كالنافورة والشجرة فى الوقت الذى كانت تضيق فيه المخارج كالشارع سواء أكان التضييق للتظليل أو لإعطاء الداخل حرمة وقداسة، ثم يكون داخل الباب الكبير باب صغير كأنه ما يسمى فى القصيدة حسن التخلص، إذا كان الأمر هكذا فى العمارة فإن الأمر فى الشعر لا يختلف عن هذا، لكن الأمر قد اختلف فى العمارة الحديثة، وفى القصيدة الحديثة حين أصبح التعامل أساساً مع محور تنمو منه الاتجاهات والصور.

وعلى كل فقد أحدث تداخل أو اقتحام العمارة الغربية فى العمارة العربية. وبالتالى تداخل أو اقتحام مفاهيم الشعر الغربى فى الشعر العربى نوعاً من التشويش والغموض والتعميم والدمامة، فمثلا نرى نوعاً من العمارة لا يتفق وصلة البيئة من حوله. بالإضافة إلى إهدار مفاهيم الناس، لذا فإنه حدث ما يسمى «بالتجاور» بين نوعين من أنواع العمارة، ونوعين من أنواع الشعر.

هناك أشياء جمالية تعتمد على الشكل فى العمل الفنى الواحد. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن هناك مجاورة بين التجريد وبين التجسيم والتجسيد.

هل الشعر يستطيع بنفسه الحوار مع الفنون الأخرى؟

نجد فى القصيدة الحالية ما يمكن أن يسمى بالمونتاج والسيناريو واللقطات الخشنة واللقطات الناعمة والتعامل مع الأرقام والتدوير والاستيطان، والملصقات والمقتبسات والفراغ والقناع والرمز والأسطورة والوثائق. والمشكلة أن البعض يقصد إليها قصداً كنوع من أحداث الإبهار والدهشة والصدمة.

الشعر يهتم بالمكان وتقسيمه إلى خواتم ومربعات هندسية بالإضافة إلى ما يسمى التفصيل والتشجير، يقابل هذا معمارياً ما يسمى التوريق والتزهير.

الاهتمام بظاهرة المكان، وبما يسمى التصميم فى الشعر وراءه العمارة التى حولنا والتى كما ننشئها تنشئنا.

تأثير العمارة أفضى إلى ظاهرة القراءة بالعين بدلا من الاستماع بالأذن، وإلى تجسيد الصورة وتجسيمها وإعطائها أكثر من بعد وأكثر من فضاء وإلى الاقتراب من الواقعية والطبيعية.

هناك تبادل إيحائى بين الكتلة وهوامش الفراغ - فى العمارة وكتابة القصيدة بالإضافة إلى هوامش الصمت فى الموسيقى.

اللغة أصبحت تشير إلى الأصوات والأشكال معا.

قصيدة المدينة كلما اتجهنا صاعداً وجدناها متشابهة زجزلة وشبه مقدسة. هناك اسراف فى الكتلة والإيقاع والتوافق، والتعامل مع الوصف عن طريق التشبيه والشكل المحسن، فإذا اتجهنا نازلا نجد أنها. تأخذ فى التداخل والتوتر والتنوع، ومزاحمة الجمال للجلال، بالإضافة إلى التحاور والتقطيع الخشن والاقتباس من الفنون الأخرى.

كما أصبح للعمارة إيقاع خاص سريع ومتوتر، فإنه يصبح للقصيدة إيقاع خاص سريع ومتوتر.

كلما قفزت العمارة من الأسلوب المتوارث المريح المتناغم إلى الأسلوب المعاصر المنفعل المتكدس، والبناء نجامات جديدة، والارتفاع طولا إلى ما لا مدى له، نرى أن الشعر هو الآخر قد قفز عدة قفزات بالانتقال من الشعر الشطرى إلى أسلوب الموشحات. ومجمع القصيدة والشعر المرسل، والممزوج المسمى شعر بنثر، والشعر التفعيلى، وقصيدة النثر.

إن كل كلمة كما قيل كائن حى، وأن لها صفات ملموسة خاصة بها، كالشكل والذوق والنغم واللون والطعم، قد تكون ناعمة أو خشنة أو ثقيلة أو خفيفة، أو قائمة أو صافية، أو ممتلئة نشوة أو حنانا، وهكذا يستخدم الشاعر المادة الأولية «اللغة» نفس استخدام المعمارى للكتلة.

ولقد كانت روح الصراع تكاد تكون غير أساسية، فى العمارة والشعر، فى الظاهر والباطن، فالإنسان فى هذه الحضارة لم يعمل على قهر الفضاء، كما لم يعمل على قهر الكلمة.

إلا أنه من المهم ونحن ننهى هذه العلاقة أن نذكر أن معمارياً مثل فرانك لويد رايت اتجه إلى المثالية فى كل أعماله الخالدة، وركز على روح الإنسانية والمساواة وخرج فى الوقت نفسه بين الشعر وبين الحقيقة، ورأى أن الشعر إذا ما أحسن استخدامه كان الأنشودة والقلب والكيان لكل شىء، فإذا ما طبقت معانيه على العمارة تحقق ما يسمى «حرمة الشكل».

العمارة والموسيقى

كانت عمارة حسن فتحى تتميز بالتشكيل المتوازن والفراغات المتتابعة ، والنسب الجميلة، والتعبير التلقائى من مادة الطين، وطريقة الإنشاء التى توزها الأقبية والقباب فى صور متجانسة، لينة الخطوط، وهو يشبه تكامل العناصر المعمارية فى عمارته بالفنون الموسيقية التى تحكم فواصلها عوامل حسابية، تخضع لعلاقات صوتية مبنية على المبادئ الطبيعية للذبذبات وكان لتذوقه الموسيقى ودراسته للعزف على الكمان الأثر الكبير فى أن يجعل من جفاف أى برنامج معمارى مقطوعة موسيقية يدركها من له حظ من الإحساس بالجمال، وكان يقارن بين الهارمونى «التجانس» الذى فى موسيقى «برامز» مثلا، والهارمونى بين الخطوط المكونة للعمارة الإسلامية أو بمعنى آخر

العلاقة بين الطول والعرض والارتفاع، وهنا يقترب حسن فتحى من الرؤية الغربية للفن الهارمونى فى الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية وفى التشكيلات المعمارية، لاسيما تلك التى توفرها التكوينات الفراغية والحجمية للقباب والأقبية والعقود التى أصبحت عناصر هامة فى عمارته، وقد استطاع أن يجعل من شخصية المكان وعمارته الإنسانية تعبيراً بالكتلة والحركة والفراغ عن الحيز والحنان والجمال العام للأمة، ولذلك لم يكن تجانس المكان والبشر مجرد موسيقى مجففة، وإنما موسيقى متدرجة الحركات وعالية بقدر محليتها، جميلة بقدر تواضعها وبساطتها.

وقد حدث اقتراب بين التشكيل المكانى والتشكيل الموسيقى، ورأى «شنبهور» أن الفن مصدره معرفة «المثال» وغايته توصيل هذا المقال، وفى ضوء هذا تعيد الفنون جميعاً إنتاج المقال الذى تدركه عين الفنان، وبحسب نوع المادة التى يعبر بها الفنان عن هذا المقال يكون العمل الفنى نحتاً أو تصويراً أو شعراً أو موسيقى، ومعنى هذا أن الفنون الجميلة لا تختلف فيما بينها إلا من حيث الوسائط المادية المستخدمة بها.

والعمارة أقل الفنون اصطباغا بالطابع الشخصى، وإن كانت قوة تعبيرية لا يمكن انكارها، فالعمارة مع أنها فن مكانى- لازمانى- إلا أنه يوجد التكرار، والتماثل، وتوزيع المساحات والكتل بتوافق وانسجام، بحيث تعثر على الموسيقى التى عبر عنها البعض حين قالوا عن العمارة أنها موسيقى متجمدة، فقد ذكر فؤاد زكريا فى كتابه مع الموسيقى أن المعمارى أريك مندلسون أنه حين يسمع باخ يغلق العالم من حوله، ثم تظهر العمارة له رؤى عظيمة، بينما يقول معمارى آخر.. عندما أرى العمارة التى تثيرنى أسمع موسيقى.

إن تذوق العمارة والإحساس بها مثل تذوق الموسيقى والانسياب فى أحلامها، فهى ترقق المشاعر وتجعل الإنسان مهذباً ومتحضراً ومبدعاً جميلا، يحب الجمال والخير والعدل، ويبغض الفحش والحقد ويقاومه ويردعه.

وإذا كان قد لوحظ على وجه الخصوص الصلة المتبادلة بين العمارة والموسيقى فى كل العصور، بحيث أنه ارتضى القول الذى يرى أن العمارة موسيقى المكان، والموسيقى عمارة الزمان فإنه يمكن الارتياح إلى ما قبل كذلك أن الشاعر العربى يغلب الصور العريضة، وهى التى تكون جزئياتها فى الغالب مكانية على الصدر التى لا تتعامل أساساً مع الصور المكانية، ولعل هذا يذكر بأن دارسى «باخ» لاحظوا تأثره بالعمارة وبمعلوماته عنها، فكما يؤثر التركيب المعمارى فى بناء القطعة الموسيقية، ومن وراء ذلك الشعر فإن قوانين الموسيقى تؤثر على العمارة.

وكانت فكرة التوحيد بين أنواع الفن الإسلامى / العمارة/ الخط/ النسيج/ الزجاج المنحنيات/ هى فن واحد/ علينا أن نوحد بين الأصول الفنية، العباسى/ الأموى/ المملوكى/ ولعلنا نتساءل من هم المعماريون الذين شيدوا الجامع أو قبة الصخرة أو جامع القرويين، لم يكن عفويا بل تولد نتيجة لهذا التوحيد، وهو فن مستخلص من رؤية جديدة وعبقرية الفن استطاعت أن تترجم هذه الرؤية عبر الإسلام من خلال الخط العربى/ النقطة/ الزخرفة/ الوحدة الهندسية.

وفى التفعيلة الوزن والشعر وفن الموسيقى، يعتبر المقام الوحدة النظامية والهندسية التى يتكون فيها البناء الموسيقى، منطلق رؤية واحدة، ابن عربى قال أن الله هو المركز قال جوته «الفن تشكيل قبل أن يكون جمالا»، وقال نيتشه «إن الفن العظيم هو الذى يكون نحتا ورقصاً معاً».

سنكتفى هنا بما قمنا به عن توضيح العلاقة بين العمارة والرواية، والعمارة والشعر، والرواية والموسيقى. وسنرجع إلى ذلك بتفصيل أكثر فى الأجزاء المتبقية عن علاقة العمارة بالرسم وعن علاقتها بالنحت، وعلاقتها بالمسرح وعلاقتها بالسينما. ■

المراجع

١ - جماليات المكان جاستون بلاشار

٢ - التقاء العمارة بالشعر د. عبده بدوى

٣ - تأصيل القيم الحضارية فى العمارة الإسلامية د. عبد الباقى إبراهيم

٤ - المنظور الإسلامى للنظرية المعمارية د. عبدالباقى إبراهيم

٥ - المعماريون العربى حسن فتحى د. عبدالباقى إبراهيم.

٦ - المعماريون العربى صلاح زيتون د. عبدالباقى إبراهيم

٧ - عمارة الفقراء حسن فتحى

٨ - العمارة والبيئة حسن فتحى

٩ - قصة قرنين حسن فتحى

١٠ - القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية د. ثروت عكاشة

١١ - عمارة الفقراء أم عمارة الأغنياء محمد عبدالسلام العمرى

١٢ - تخطيط وعمارة المدن الإسلامية خالد محمد مصطفى عزب

١٣- شاعرية المكان - جريدة القدس راسم بدران

١٤ - يوميات مصرية لمعمارى عربى مقدمة جبرا إبراهيم جبرا

١٥ - نظرياته العمارة د. عرفان سامى

١٦- تاريخ العمارة ٥ جزء، د. توفيق أحمد عبدالجواد.

١٧ - عمالقة العمارة فى القرن العشرين د. توفيق أحمد عبدالجواد.

١٧ - عمالقة التجارة فى القرن العشرين د. توفيق أحمد عبدالجواد.

١٨ - تاريخ بغداد الخطيب البغدادى

١٩ - المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المقريزى

٢٠ كتاب البنيان عبدالله بن عبدالحكم

٢١ - الإعلان بأحكام البنيان الفقيه التونسى المالكى

٢٢ - تاريخ دمشق ابن عساكر

٢٣ - زاد المعاد فى هدى خير العباد ابن القيم الجوزية

٢٤ - مقدمة ابن خلدون

٢٥ - مجلات عالم البناء مركز الدراسات المعمارية والتخطيطية

٢٦ - مع الشعراء زكى نجيب محمود

٢٧ - مع الموسيقى فؤاد زكريا

٢٨ - دوريات مجلات وأحاديث صحيفة وتحقيقات ومقالات فى الأهرام والأهرام الاقتصادى واخر ساعة وروز اليوسف وصباح الخير والسياسة، ونصف الدنيا والشموع والثقافة الجديدة والهلال.

٢٩ - العمارة الإنسانية نبيل فرج.

المستشرقون وتأريخ العمارة العربية الإسلامية

خزعل الماجدى

قيرى كريسول (Creswell) أن غالبية العرب فى أيام الجاهلية كانوا (بدواً يعيشون فى الخيام ولذلك فقد كان طبيعياً أن تكون لديهم فكرة بسيطة عن فن البناء، أو ألاّ تكون لديهم فكرة على الإطلاق وعلى هذا ففى العصور الإسلامية الأولى لم يجلب المسلمون فناً جديداً للبناء الى البلاد التى افتتحوها وكانوا يقيمون شعائر دينهم فى أبنية غاية فى البساطة)[1] ونلمح مثل هذا التعميم عند مستشرق آخر هو برجز (Martin S. Briggs) الذى يقول (لاحاجة ثم تستدعى مناقشة الرأى الشائع الوحيد القائل بأن الفاتحين العرب الأولين كانوا معدومى الذوق والمهارة المعمارية، كانت طبيعة الأمور تقتضى ذلك ففتوحات كالتى أنجزها العرب لم تكن ممكنة الاّ لأمة مجندة ألهبتها الحماسة الدينية، لاتملك وقتاً لغير الجهاد والصلاة فضلاً عن ذلك كله فإنهم لم يكونوا حضراً، بل بدواً حتى انهم عندما تركوا الجهاد للنهوض بأعباء الحكم لم يروا مفراً من الاعتماد فى فنون العمارة، على صناع محليين أو (وهذا مهم) على صنّاع جيء بهم من مختلف الأمصار المفتوحة)[2] وتكاد مثل هذه النظرة الإطلاقية تتراجع كلما تتهيأ بحوث جديدة وعميقة عن نشأة العمارة الإسلامية وخصوصاً عندما يُنظر لهذا الأمر بصورة شاملة وبعيدة فجزيرة العرب التى ظهر الإسلام فيها كانت منبع الهجرات العربية القديمة (السامية) إلى العراق والشام ومصر وشمال إفريقيا والتى ظهرت فيها حضارات عظيمة امتازت بروح عمرانية لاتضاهى إذْ لايمكن على الإطلاق إغفال البناء المعمارى الكبير لمدن سومر وبابل وآشور وأوغاريت وصور وعسقلون وبيروت وهيلوبولس وممفيس وطيبة وتل العمارنة والإسكندريه وقرطاج وماالحقها من الحواضر العربية مثل الحضر والحيرة وتدمر والبتراء ومعين وسبأ وقتبان وكندة التى ورثت تلك الحضارات الكبرى رغم أنها كانت فى حالة كمون لا فى حالة تجلٍ، وقد تجلت الروح المعمارية تلك فى المعابد والزقورات السومرية والأبراج والقصور البابلية والقلاع الآشوريه والجنائن والقصور الكلدانية والأهرامات المصرية والمعابد الكنعانية والسدود اليمنية...

وعلى هذا الأساس لابد لنا أن نتصور أن كل هذا التراث المعمارى كان ينتقل مثلما تنتقل العقائد الدينية والآداب وبقية الفنون ومن هذه الحواضر إلى جزيرة العرب عند غزوها أو الاتصال التجارى بها. ورغم أن عرب مكة من المدينة كانوا بدواً الاّ أن لهم بيوتاً وأسواقاً ومرافق عمرانية أخرى وقد تكون الكعبة واحدة من ألمع المظاهر العمرانية فى الجزيرة وأشدها خصوصية وينسبها المؤرخون إلى عصر إبراهيم الخليل وابنه اسماعيل وهذا يؤيد ما ذهبنا اليه من اتصال الحضارات العربية القديمة بالجزيرة العربية، وشكل الكعبة المعمارية محيّر حقاً فهو بناء لانظير له مكعب لانجد له ما يشبهه فى عصره أو فى العصور اللاحقه وإنى أرجح بأن شكلها المعمارى كان بتأثير الراسب الروحى والميثولوجى الذى بقى فى ذاكرة الشعوب السامية عن الطوفان حيث تذكر الأساطير والآثار بأن شكل سفينه نوح (زيوسدرا السومرى أو أوتونابشتم البابلى) كان مكعباً وبذلك يكون شكل الكعبة دالاً على سفينة الخلاص النوحيةالتى بقيت فى ذاكرة إبراهيم وإسماعيل وسعياً لتخليدها فى نصب أو معبد روحى ويحتاج مثل هذا الكلام الى بحث منفصل لإثباته لكننا وددنا الاشارة اليه لكى نثبت إنتقال المعايير المعمارية بين الشعوب السامية فى المنطقة العربية كلها (انظر الهامش رقم ٣).

ورغم ذلك يحاول بعض المستشرقين التقليل من الأهمية العمرانية للكعبة فالمستشرق أوليج جرابار يقول بأن الطابع البسيط للكعبة هو الذى منح وجود التأثير المادى الواضح للعمارة الإسلامية فهى (مكعب غير منتظم يقوم وسط ساحة بيضاوية الشكل، تتحدد هويته بناءً على طريقة استخدام الشعائر التى تقام حوله ، دون التفات إلى هيئة جمالية فيه ومن ثم فلم تصبح الكعبة رمزاً معمارياً يضاهى ما نعرف من معابد المسيحية الكبرى أو حتى المعابد الزرادشتية ولا غرابة فى تلك البساطة الإسلامية لهيئة الكعبة إذ كانت هذه الهيئة من عمل العرب قبل الإسلام)[3] ولاشك ان (دار- الندوة) كانت تمثل طرازاً بنائياً سياسياً يجتمع فيه رجال قريش للتباحث ولانعدم ونحن نتحدث عن هذه المرحلة ذكر بعض الأمراء وسادة قريش والجاهلية وقد ترد قصور الخورنق والسدير وغيرها.. ولاشك أن الخيمة كانت الشكل المعمارى المألوف والشعبى والذى يتناسب مع عموم الطبيعة الصحراويه للجزيرة وأرى أنها تجسدت فى الفترة اللاحقة بصورة أو بأخرى فى الأشكال المعمارية الشعبية التابعة فى أعماق الذاكرة العربية والتى قد تترك ظلالها هنا أو هناك فى المشهد المعمارى العربى الإسلامى اللاحق.

أول معالم العمارة العربية الإسلامية كانت فى المسجد الذى يشكل النواة التى نشأت منها العمارة الإسلامية لاحقاً. وأول مسجد بناه المسلمون هو مسجد المدينة ففى عام ٦٢٢م بنى النبى محمد (ﷺ) ومعه المهاجرون والأنصار ببنائه على أرض كانت مربداً للتمر بعد أن سويت حفرها وقطع ما بها من النخل (وشرع الرسول فى بناء مسجده من اللبن وكان يبنى فيه بنفسه وكان سقفه من الجريد وأعمدته من خشب النخل وارتفاعه قدر قامة وجعلت قبلته لبيت المقدس إلى أن حولت إلى الكعبة وبنى (الصفة) وهى موضع مضلل من المسجد ليأوى اليها فقراء المسلمين وجعل للمسجد بابين: باب عائشة والباب الذى يقال له باب عاتكة وباباً فى مؤخرة المسجد يقال له باب مليكة وبنى بجاوره بيوتاً باللبن وسقفها بجذوع من النخل ثم زاد الرسول فى المسجد بعد فتح خيبر لازدياد عدد المسلمين)[4]

ويبدو أن هذا المسجد كان بيتاً للرسول ثم لزوجاته من بعد، وقد دفن الرسول (ص) فيه، وكان مكاناً سياسياً وإدارياً يستقبل فيه الرسول السفراء ويخطب بالمسلمين فهو كان روحى وسياسى.. أى كان دينى ودينوى وستبقى هذه المهمة المزدوجة للمسجد حيّة طيلة الفترة الراشدية.. وتكاد فكرة المسجد خلقاً ومعماراً تكون فكرة إسلامية صرفة أملتها الظروف الجديدة لحياة المسلمين بعد الهجرة ولم تلعب فى هذه النشأة أية موثرات وثنية أو مسيحية أو يهودية كما يذهب الى ذلك بعض المستشرقين فقد كان مسجد الرسول (ﷺ) فى غاية البساطة لقضاء أمور المسلمين وللصلاة ويعترف بركز بهذا حين يقول (فهو بناية بدائية كهذه.. لم يكن ثم ضرورة تدعو إلى استعارة فنون معمارية من أى مصدر إذ لم يكن ليتطلب الأمر شئياً من ذلك)[5]

المسجد الثانى هو مسجد الكوفة وقد بنى عام ٦٣٩م على غرار المسجد الأول لكن بركز يقول (كان سقفه يرتكز على أساطير رخامية جيء بها من قصور ملوك الحيرة والفرس السابقتين وكان هذا المسجد مربع الشكل لكنه محاط بخندق بدلاً من جدار)[6] .

أما المسجد الثالث هو المسجد الذى شاده الخليفة عمر بن الخطاب فى أورشليم بعد فتحها عام ٦٣٩م والذى بنى فيما بعد جواره المسجد المعروف بـ (قبة الصخرة) وكان المسجد الأول بسيطاً المسجد الرابع هو (الجامع العتيق) فى مصر بالفسطاط ويسمى أيضاً (جامع عمرو وتاج الجوامع والمسجد الجامع) وقد بناه عمرو بن العاص فى عام ٦٤٣ وكان خالياً من المحراب وله ستة أبواب وسقفه كان منخفضاً جداً وخالياً من صحن وبنى فيه منبراً فأمره عمر بهدم المنبر فهدمه ثم أعيد (المنبر) واستحدثت (المقصورة) (وهى حجاب فاصل أو شباك من خشب يحجب الامام عن الجماعة وقيل أن المنابر ظهرت فى نهاية هذا القرن وظهر المحراب لتعيين القبلة بعدها بقليل)[7] .

هذه هى أهم المساجد التى بُنيت فى العصر النبوى والراشدى ولم تبق هذه المساجد التى ذكرناها على شكلها الأولى لكن جوهر تصميمها الهندسى ظلّ باقياً ويرى فان برچم (Van Perchem) (أن التصميمات الأصلية حتى لهذه المساجد البدائية مقتبسة من الكنيسة المسيحية الأولى فالصحن اقتُبس من القاعة الكبرى Atrium والجزء الرئيسى للإيوان من المصلّى الكنسى، والمقصورة من الحاجز القائم بين المصلين والمذبح والمنارة من برج الكنيسة والمحراب من صدر المذبح)[8] ويكاد هذا الرأى ينفى الباعث الأول لنشوء مثل هذه المعايير الإسلامية وهو الباعث العملى الذى يفرض صيغاً قد تتلاقى مع الصيغ التى ظهرت فى الكنيسة ولكنها لاتنسخها ونحن لا ننفى كلياً وجود التأثيرات الكنسية على بعض المعايير المعماريه للمسجد ولكننا نقلل من أهميتها ونغلب عليها امتداد تأثير الشكل الأول لمسجد الرسول والحاجة العمليه لظهور المعايير المعماريه الجديدة المتمثلة فى الصحن والمقصورة والمنارة والمحراب. ويكاد المستشرق الإسبانى موريلو يتفق مع رأينا هذا عندما يقول (جاء المسجد على أثر الكنيسة ولكنه لمّا كان وفياً لمبادئ عقيدته الدينية لم يستطع أن يبلغ مبلغ ما فى الكنيسة من روائع ثم أن مجرد المظهر الإنسانى فى الدين هو الصلاة يجعل المسجد يقوم على أساس إنسانى هو الوضع الافقى فى خط مستقيم ترجمة لما هو ثابت فى الطبيعة كالسهل والبحر والكتلة البشرية المتماسكة الساكنة فى نظام يتسق ونظرية المساواة فى المجتمع الإسلامى، حيث لايوجد من النظام الطبقى سوى الإيمان المشترك وهو مجتمع المؤمنين فى الإسلام، فهناك غابة من الأعمدة المتراصة فى نظامٍ وامتداد لايحده البصر تحت سقف مسطح وذلك تعبير معمارى أقرب ما يكون شبهاً بجماعة المصلين تحت السماء المهيبة)[9] .

وهكذا برغم النشأة البسيطة العفوية والعملية للمسجد الإسلامى فى العصر النبوى والراشدى فإننا نجد بعض المستشرقين يعودون به قسراً إلى الكنيسة ويضفون عليه مؤثرات ساسانية اذا كان فى العراق ومؤثرات بيزنطية إذا كان فى الشام ومصر.. بالإضافة إلى ذلك لايمكننا البحث بهذه الصورة عن مثل هذه المؤثرات فى فترة كهذه تصل حوالى الأربعين عاماً شغلت جميعها فى المعارك والفتوحات وإدارة الأقاليم المفتوحة نشر وترسيخ الإسلام فيها.

إن العناصر البسيطة للعمارة النبوية والراشدية والتى انطلقت من الأسس التى ثبتها مسجد الرسول هى العناصر التى سادت هذه المرحلة والتى وسمتها.

المستشرقون وتاريخ العمارة

لقد كانت المعابد الجاهلية قبل الإسلام غير مؤثرة فنياً ووجدانياً فى عمارة ما قبل الإسلام.. فقد قطعت العمارة الدينية قبل الإسلام شوطاً بعيداً ذابت فى الأشكال المعمارية الاجتماعية وفقدت قوتها الروحيه أما المسجد النبوى فقد ارتبط مع صعودِ القيم الروحية والدينية الجديدة ولذلك اكتسب أهمية كبيرة فى فرض قيمة المعمارية والفنية على جميع القطاعات المعمارية وسيظهر هذا واضحاً فى المرحلة الأموية حيث نرى تدفق التفاصيل والقيم المعمارية بجوهرها العربى الإسلامى وسيطرتها على المعمار الدينى والدنيوى.

لقد دأب المستشرقون على الطعن فى هذه العمارة لأنها تشكل النواة التى ستنمو من خلالها العمارة العربية الإسلامية ولذلك عملوا على دس مؤثرات أجنبية فيها وإرجاع قيمها المعمارية إلى قيم معمارية سابقة خارج الوطن العربى ولم ينتبه منهم أحد (تعمداً) إلى الدفق الزاخر والعظيم قبل الإسلام وقبل الجاهلية.. ذلك الدفق الذى غذّى هذه القيم وسندها واكسبها شخصيتها الواضحة ومعروف أن مثل هذه القيم تتسرب من الماضى عن طريقين أولهما الطريق الواعى الذى يتأثر مباشرة بالماضى والطريق اللاواعى الذى يحمله اللاوعى الجمعى للأمم ويحفظ شخصيتها من الانصهار والذوبان، ونرى أن العاملين كانا أساساً فى إعطاء المعايير الإسلامية المعمارية الأولى البسيطة شخصيتها لاحقا وجعلها بهذا التماسك الذى سنلمحه.

لقد درج المستشرقون على قطع أوصال الموروث والتأريخ العربى وعدم الربط بين مراحله وبذلك أبعدوا مؤثرات الماضى عن الحاضر وعن المستقبل ولذلك جاءت آراؤه مبتسرة متجنية فى الكثيرمن الأحيان، لقد أغفل المستشرقون عقد الصلة بين مسجد الرسول (ﷺ) الذى كان نواة العمارة العربية الإسلامية والبيت العربى التقليدى قبل الإسلام. ونظرة بسيطة إلى مسجد الرسول (ﷺ) سيتبين لنا أنه مكون من سور وفناء ومكان للصلاة وسقيفة وثلاثة أبواب وقد كان البيت العربى التقليدى (بالإضافة إلى الخيمة) يتكون من سور وفناء وغرف وباب (أو أبواب). وربما لم يكن بهذه السعة التى كان عليها المسجد ولكنه على العموم كان يضم هذه العناصر تماما ولنلاحظ أن مسجد الرسول (ﷺ) كان بيتاً له ولزوجاته من بعده.

أما القبة والمنارة والمحراب فهى عناصر معمارية أضيفت لاحقا واشتق أغلبها من عناصر العمارة العربية قبل الإسلام المتفاعلة مع الشكل المعمارى للفكر والروح الإسلامى أى من انعكاسات الفكر على العمارة ولذلك لم تظهر هذه العناصر دفعة واحدة بل نمت ببطىء وتساوق مع الحاجات العملية والروحية وشكلت بعد ذلك وحدة متراصة متكاملة بشكل المسجد الذى نعرفه اليوم وترحلت منه إلى العمارة الدنيوية أيضا كما سنرى.

العمارة فى العصر الأموى

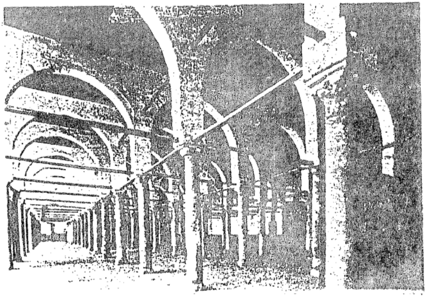
إذا كان العصر النبوى والراشدى هو عصر نشأة العمارة الإسلامية فإن العصر الأموى هو عصر تشكل العمارة الإسلامية وتنوعها فقد ظهرت ثلاثة أنماط من العمارة الأموية هى (المساجد، القصور، القلاع) وتعد هذه المرحلة فى غاية الأهمية لأنها مرحلة لقاء العرب بالأمم الأخرى المخصب بينهم وبدء ظهور المعايير العمرانية والإسلامية التى ستصبح العلامات المميزة لها خلال الحقب والعصور القادمة.

١ - المساجد الأموية

استمرت الدولة الأموية (٨٨) عاما أى حوالى ضعف المرحلة السابقة تطورت خلالها المساجد كثيراً وظهرت فيها معايير عمرانية جديدة إضافة إلى المعايير العمرانية السابقة ويمكننا أن نقول بأن هناك حوالى تسع مساجد مهمة ظهرت فيها براعة هذه المعايير وهى (مسجد قبة الصخرة فى القدس، المسجد الأموى الجامع فى دمشق، المسجد الجامع فى القيروان، جامع الزيتونة فى تونس، المسجد الجامع فى قرطبة، المساجد الأموية فى العراق (البصرة،الكوفة، واسط)، المسجد الأموى فى المدينة)، وقد اختلفت آراء المستشرقين فى قيمة هذه المساجد وسنتعرض لأهم الآراء الواردة فيها:

مسجد قبة الصخرة فى القدس: وهو واحد من أشهر المساجد وأقدمها فى العالم الإسلامى لما يمتاز به من قدسية وفرادة فى التصميم المعمارى وقد (استخدمت أجزاء من كنيسة قديمة من عهد الإمبراطور جستينيان، وفيه أيضا «توكيد» وسط البهو يؤدى إلى تكوين رواق قاطع من فوق قبة، وعلى جانبيه سبعة أروقة أخرى، وفى سنة ٧٨٠م جدد المسجد ثم أدخلت عليه تعديلات مهمة فيما بعد.. وكانت تحت القبة مقصورة منفصلة كالتى ترى بجانب بعض المحاريب.. وقد يرجع هذا التصميم إلى أن البناء حول الصخرة المقدسة أو يرجع إلى الرغبة فى منافسة الكنائس المسيحية)[١٠] هذا ما يقوله المستشرق إرنست كونل الذى يكاد يكون معتدلا فى آرائه قياسا الى المستشرقين الآخرين الذين يردون بناء هذا المسجد إلى مصادر متعددة فالمستشرق كريسويل يرجعه إلى ضريح سانت هيلانه فى روما فيقول (وقبة الصخرة مشتق أو بالأحرى متطور عن الأبنية المستديرة النصرانية ذات القباب التى منها ضريح سانت هيلانة فى روما وكنيسة القيامة فى القدس لأن هذا الطراز كان أحسن وأنسب لإيجاز الطواف حول الصخرة المباركة التى تقع تحت القبة مباشرة[١١]).

ويرى بركز أن الرواق والقبة والمحراب من أصل كنسى فيقول (إن التصميم غير الاعتيادى لهذا المسجد ربما عاد تأثيره إلى أساليب عمارة الكنائس السورية التى حولت إلى مساجد. وربما ظهر اقتباس الرواق والقبة فى وسط المحراب، شاهداً على الرغبة فى إظهار أهمية (القبلة) التى مثلها المحراب للمرة الثالثة فى هذا الجامع أيضا)[١٢] ويؤكد بركز على أن فكرة المحراب (ربما استعيرت من حنية ما وراء المذبح المسيحى)[١٣] وهكذا يتناوب المستشرقون على تفكيك هذا الأثر الإسلامى الكبير ورده إلى أصول مسيحية، وحتى المنارة فيه يرجعونها إلى أبراج طويلة مربعة مأخوذة عن أبراج



صورة (١): حرم جامع عمرو (الجامع العتيق، تاج الجوامع) فى مصر بالفسطاط

الكنائس التى أقيمت فى سورية قبل الإسلام وعن هذه الكنائس أيضا أخذ بناء الحرم ذى الأروقة الثلاثة)(١٤) ويؤكد على هذا بركنز فيقول (أن الغرض من المنارة هو واضح جدا فقد بنيت لكى تكون مكاناً مشرفاً للمؤذن الذى يدعو المؤمنين إلى الصلاة، هذه الدعوة أبتدعت لغرض مقصود وهو مقابلة عادة المسيحيين فى دعوة المصلين بدق الصنّج الخشبى (قبل إيجاد النواقيس) أو استعمال اليهود للنفير. ويبدو أن أول استخدام يرجع لهذا الغرض كان فى دمشق)(١٥) وهكذا حتى الآذان يرجع إلى مؤثرات يهودية ومسيحية وبذلك ترجع المنارة أيضا وفى ذلك تعسف كبير رغم أننا لا نملك تفسيراً غير الآذان وراء نشوء المنارة ويذهب كريسويل مذهبا أبعد عندما يقرر أن فسيفساء مسجد قبة الصخرة يرجع إلى أصول ساسانية (حيث تبدو خصائص فن العمارة عند الساسانيين فى الزينة المصنوعة من الفسيفساء والتى تظهر فى الآثار القديمة والساسانيون هم آخر أسرة حكمت بلاد فارس قبل الفتح العربى ويعزى هذا الأثر إلى سبب معروف هو أن الخلفاء المطلقى السلطة كانوا يجندون العمال المهرة من جميع أنحاء الإمبراطورية الإسلامية)(١٦) وهكذا لا يعود هناك شىء فى هذا المسجد الإسلامى الكبير من أصل عربى أو إسلامى فى حين أنه يتميز عن جميع الآثار اليهودية والمسيحية فى فلسطين بمعمار فنى خاص متميز تتضح فيه الروح الإسلامية بشكل لا مثيل له.

المسجد الأموى الجامع فى دمشق: يقول المستشرق إرنست كونل عن هذا المسجد الذى ما زال ماثلا إلى اليوم بأنه بنى على أنقاض كنيسة يوحنا التى (حوّر المسلمون بعضها إلى مسجد ثم صارت كلها مسجدا عام ٧٠٥م وهو يحتوى على بهو أعمدة به ثلاثة أروقة وبوائك عليا ورواق قاطع وسطح خشبى ومنارته الشمالية مكعبة الشكل، ومن فوقها تركيبة أصغر منها على غرارها وتم ادماجها إذ ذاك فى الجانب الخارجى من الصحن المستعرض)(١٧).

ويرى بركنز أن أهم ما يميز المسجد الأموى هذا هو الأيوان (وهو جناح فخم بابواب أو ستائر مشبكة فى الأقواس التى تفصله عن الصحن، إن البدع الجديدة فى هذا الجامع عديدة. فالإيوان الرئيسى يتألف من ثلاثة حماش يقطعها جناح مركزى تعلو وسطه قبة وفى نهاية الجناح أعلى فى وسط الجدار الجنوبى من الإيوان الأكبر يرى محراب لتعيين قبلة مكة)(١٨).

لكن هذا الإيوان الذى يعتبره بركنز أهم ما فى المسجد الأموى يرى كثير من المستشرقين أنه أثر فارسى على العمارة الإسلامية كما سنرى فى المثال القادم وهو المسجد الأموى فى البصرة وفى الكوفة حيث يرى كريسويل أنه منقول عن الإيوان الفارسى معتمداً على أوصاف الكتّاب الأوائل الذين يرون كما يقول بـ (أنه قد ساد فى العراق وفارس طراز من المساجد مخالف تماما للمساجد التى كانت تبنى فى سورية محاطة بجدران حجرية وسقوفها على شكل جملون وقد أتبع هذا الطراز الفارسى لبناء المساجد فى البصرة والكوفة ثم فى بغداد وسامراء فيما بعد) (ونرى أن هذا الطراز من المساجد حلقة اتصال مباشرة بينهما وبين (الأبادانا) الفارسية القديمة أو بهو الأعمدة الذى كان يقيمه ملوك الفرس القدماء وبين (التالار) أو الدهليز ذى السقف المسطح الذى عرف فى القصور الفارسية الأحدث عهدا)(١٩).

٢ - القصور الأموية

اهتمّ الخلفاء الأمويون بانشاء قصور كبيرة لهم فقد انتهت فى مرحلتهم نزعة التقشف والبساطة التى كان يتحلى بها الخلفاء الراشدون وبذلك بدأت العمارة الدنيوية من هذا العصر بالنهوض بل ومنافسة العمارة الدينية الممثلة بـ (المساجد) وتدخل القصور فى صنف العمارة الدنيوية(وباستثناء ما عرف عن المسلمين من عزوف عن حياة الترف والبذخ يصاحبه ارتياب مشوب بالاعجاب أحيانا ازاء الأساليب الأجنبية فلم يكن هناك تحريم دينى أو معارضة فكرية لاستخدام أى شكل من أشكال العمارة الدنيوية)(٢٠).

وتكاد القصور الأموية تتشابه فى معمارها فهى تقوم على أساس تصميمى واحد (يقوم على مبدأ السور المحيط والصحن الداخلى الذى تشرف عليه أروقة تعقبها غرف فى طابق أو طابقين، ويأخذ السور الخارجى طابعاً حصيناً بعيداً عن الفتحات والزخارف. ومع ذلك فإن الإبراج لم تكن ضرورية لوظيفة الدفاع والتحصين إذ أن البادية كانت آمنة دائماً بل أن سكانها كانوا موالين وأنصاراً للأمويين الذين مازالوا يحنون للحياة البدوية. ومن الممكن أن تكون الأبراج لتدعيم الأسوار من جهة ولا ظهار البناء بمظهر المنعة والقوة)(٢١) لكن المستشرقين أرجعوا عناصر العمارة الدنيوية الأموية إلى أصول بعيدة أهمها الأصول الهلنستية أو البيزنطية أو الساسانية وقلة منهم أرجعتها إلى أصول عربية فى الحيرة عند

المناذرة كما فى الخورنق والسدير وقد تحدث عن هذا المستشرق هنرى ستيرن لكننا فى حقيقة الأمر يمكن أن ترجع معايير العمارة الأموية والقصور منها بشكل خاص إلى عاملين أولهما آت من العناصر السامية القديمة والعربية بضمنها والآخر إلى الظروف المناخية والاجتماعية المحيطة بنشوئها أما الفنون الهيلينية والبيزنطية والساسانية فقد نشأت هى أصلا من عناصر شرقية أصيلة فى آسيا ولذلك يجب ردها هى إلى الأصل الشرقى. (أما عن الفنون الزخرفية فلقد أوضحت القصور الأموية وخاصة الحير الغربى وقصر عمره وقصر المفجر على أن الفن التشبيهى لم يكن ممنوعا أو محرما بل على العكس لقد وضع الامويون تقاليد فن تشبيهى هو فى الواقع استمرار لتقاليد الفن العربى منذ الرافديين)(٢٢)

وهناك بالإضافة إلى القصور الخانات والحمامات والمدارس والمساكن وكانت جميعها تأخذ شكلها أو طابعها من القصر أو المسجد، وقد تعددت أبنية العمارة الأموية وقام لامنس Lamans وهيرز فيلد Hejrzfeld باحصاء هذه الأبنية المدنية لكن سوفاجية Sauvaget أحصى ثلاثين قصراً أموياً، وسنذكر أغلب هذه القصور فى هذا الجدول المبسط:

مسلسل	اسم القصر	موقعه	زمن إنشائه	أهم مميزاته
١ ـ	قصر الخضراء	قرب الجامع الأموى	معاوية ابن أبى سفيان	القبة الخضراء
٢ ـ	خربة المفجر	قرب أريحا	هشام بن عبد الملك	غرفة مكسوة بالفسيفساء
٣ ـ	قصر الحرانة	الأردن	الوليد بن عبد الملك	السور المربع والأبراج الدائرية
٤ ـ	قصر عمرة	الأردن	الوليد بن عبد الملك	قصر استراحة
٥ ـ	قصر الحلابات	دمشق	الوليد بن عبد الملك	من رحلات الصيد
٦ ـ	قصر أسيس	جبل العرب فى سوريا	الوليد بن عبد الملك	———
٧ ـ	قصر عنجر	طريق دمشق بيروت (فى عين الجر)	عبد الملك بن مروان	مجموعتان من الأبنية الأبراج الثمانية
٨ ـ	الحير الشرقى	شمال شرقى تدمر	هشام بن عبد الملك	قصران كبير وصغير
٩ ـ	الحير الغربى	جنوب غربى تدمر	هشام بن عبد الملك	آثار رومانية
١٠ ـ	قصر المشتى	———	الوليد الثانى	تأثيرات مصرية قبطية
١١ ـ	قصر الطوبة	جنوب بادية الأردن	الوليد الثانى	انشأ من الحجارة والطوب
١٢ ـ	قصر الصرح وحمامه	———	هشام بن عبد الملك	الطراز الرافدى
١٣ ـ	قصر الرصافة	ش. ش دمشق	الوليد بن عبد الملك	تصاوير بدوية
١٤ ـ	قصر المنية	قرب بحيرة الناصرة	———	———
١٥ ـ	قصر القسطل	———	———	———
١٦ ـ	قصر الخلافة	قرطبة	———	———
١٧ ـ	قصر واسط	واسط	الحجاج بن يوسف	القبة الخضراء
١٨ ـ	قصر الموصل	الموصل	الحر بن يوسف الأموى	فسيفساء ورخام ونبات وحيوانات
١٩ ـ	دار الإمارة	الكوفة	معاوية بن أبى سفيان	———
٢٠ ـ	قصر الموقر	ج.ش. الأردن	عبد الله بن يزيد الثانى	الزخارف والأعمدة

يقول أوليج جرابار (إن هناك ثلاثة موضوعات رئيسية فى فن عمارة القصور الإسلامية الأولى، لم يكن أى منها إسلاميا خالصاً فى نشأته ولكنها جميعا قبلت فيما يبدو على أنها أجزاء من نسيج الحياة الدنيوية للأمراء)(٢٣) ويمكن تلخيص هذه الموضوعات كما يلى:

١ ـ الفصل بين منشأة الأمير والعالم المحيط بها ويرى جرابار أن هذا أصوله فى عمارة الدارة ـ الفيلا المدينية Villa Urbana والدارة الريفية Villa rusticar اللتين كانتا معروفتين عند الرومان القدماء.

٢ ـ لم تكن القصور منظمة تنظيما كثيرا بل هى مكونة من سلسلة من الوحدات المكتفية بذاتها والتى يمكن تعديلها وزيادتها حسب الحاجة والمزاج وضمن تلك الوحدات تجد مساجد ومصليات وحمامات وقاعات استقبال مختلفة الأشكال والمستويات وإبهاء ذوات نافورات وحدائق وبوابات وخمائل خاصة وأصول هذه الوحدات رومانية أو إيرانية. والوحدات غير مخططة ومنظمة على أساس جمالى.

٣ ـ القصر يشجع الزخرفة والتصاوير الملونة والفسيفساء والمنحوتات الحجرية والجصية جعل الناس تشك فى إنها تنتمى إلى أصول إسلامية وتعكس مثل هذه الآراء نفس الجوهر الاستشراحى الذى يرجع أصول العمارة العربية الإسلامية إلى رومانية وبيزنطية ويشكك فى أهميتها الجمالية والوظيفية.

٣ ـ القلاع (الأربطة أو الحصون)

احتاجت جيوش الفتح العربى الإسلامى وهى تتوغل فى أرض شاسعة وبعيدة إلى إنشاء قلاع أو أربطة أو حصون ليأمن الجيش فيها من الغزوات المقابلة ولكى تكون أماكن راحة أثناء الغزو وقد كانت هذه القلاع ضرورية مع زمن الفتوحات إلا أن الحاجة إليها قلت مع الوقت وكانت أساس العمارة العسكرية التى لم يكتب لها منافسة العمارة الدينية أو المدنية بحكم محدوديتها ويقول إرنست كونل (كان الدافع إلى إقامة الأربطة أو الحصون الإسلامية التى تشبه أديرة الرهبان العسكرية هو رغبة الحكام المسلمين شمال أفريقيا من التحصن ضد هجوم الأعداء من جهة البحر وضد أى تمرد فى الداخل وقد أنشئت كلها تقريبا فى القرنين الثامن والتاسع)(٢٤).

ومن القلاع التى أنشئت فى العصر الأموى هوالأخيضر قرب كربلاء فى العراق (رغم أن هناك آراء تؤكد إنشاءه فى بداية العصر العباسى) ورباط صوصة على الساحل

التونسى ورباط سوناستير على الساحل المراكشى.

برغم العدد المحدد لنماذج العمارة الأموية الذى تعرفنا عليه من مساجد وقصور وحصون إلا أننا نتلمس رسوخ وتثبيت القيم المعمارية التى أصبحت منطلقات أساسية للعمارة العباسية فيما بعد.. وأنه حقا لمما يثير الدهشة أن الأراضى المفتوحة حديثا لم تسجل فى هذا العصر أى تطور معمارى بل إنحصر الإنجاز المعمارى تحديداً فى الشام والأمصار العربية التى حولها وهذا يؤيد ماذهبنا إليه من أن هذه المرحلة هى مرحلة تأسيس شخصية العمارة العربية الإسلامية وبدء قيامها.

لقد درج المستشرقون على الطعن فى أسس هذه المرحلة لأنها بدء تكوّن الشخصية المعمارية ولأنهم يستطيعون بسهولة التأكيد على أن العرب فى هذه المرحلة أنشغلوا بالفتوحات والمهمات السياسية والعسكرية والإدارية مما جعل غيرهم من الذين دخلوا فى الدين الجديد وأغلبهم من الموالى هم الذين يقومون بالدور الأكبر فى صياغة المقومات الحضارية الأخرى ومنها العمارة.. وتكاد هذه الحجة أن تلعب دوراً أساسياً فى مساجلات المستشرقين متناسين أن مثل هذا التعميم فيه الكثير من غمط الحقائق ودفنها.

لقد بقيت العمارة الدينية الأموية التى هى امتداد العمارة النبوية والراشدية مركز العمارة الإسلامية والمولد الذى يبث موجاته ومعاييره فى الأنشطة المعمارية الأخرى فعلى سبيل المثال بدأت العمارة الدنيوية ممثلة بالقصور بالانفتاح على العمارة الدنيوية للبلدان المفتوحة بسبب من اختفاء الوازع الدينى نسبياً لكن ذلك لم يحصل إلى حدود قصوى وغير منضبطة بل ساهم المسجد عن بعد بمسك مثل هذا الانفتاح وتقديره وعدم جعله منفلتا وهذا يعنى أن هناك ترحيلا متواصلا للقيم المعمارية الدينية (المسجد) إلى القيم المعمارية الدنيوية والسيطرة عليها.

إن تأكيد المستشرقين على أن القصر الأموى فى العراق أو الشام متأثرا إلى حد كبير بالقصور الساسانية أو الرومانية أمر مبالغ فيه، فنحن لا نعدم مثل هذا التأثير ولكن العرب الذين سكنوا العراق والشام قبل الإسلام لم يكونوا مهجرين من فارس أو روما بل هم ورثة حضارات عريقة وما فارس أو روما إلا سلطتين استعمرتا العراق والشام ومصر على أنها تخوم هاتين الإمبراطوريتين ومكان تماسهما.. ولذلك كان الاستعمار عسكرياً أمنياً دفاعياً ولم يكن حضارياً ثقافياً روحيا وهذا ما يخفف كثيراً من أخذ أو رسوخ القيم الفنية والمعمارية لهما فى هذين البلدين لكن المستشرقين وقد أخذهم الربط السريع وابراز مركزية وهيمنة الغرب يعملون على إغفال هذه الأمور، وربما عدم الانتباه لها كليا.

العمارة فى العصر العباسى:

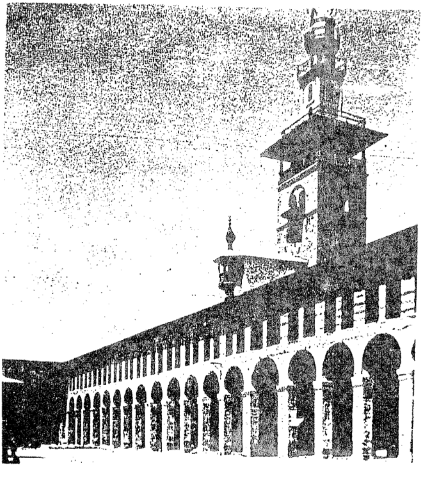
يتضمن تخطيط بغداد المدورة التى شرع المنصور فى بنائها سنة ١٤٥هـ (٧٦٢م) وسماها مدينة السلام العناصر المعمارية الثلاثة التى قامت عليها العمارة فى العصر الأموى وهى (المسجد، القصر، الحصن) فهى محاطة بسور محصن خارجى مدور ويقع فى مركزها المسجد الجامع وقصر الخلافة.. لكن العمارة فى العصر العباسى توسعت كثيرا فى جانبيها الدينى والدنيوى فقد اتسع الجانب الدينى ليشمل آلاف المساجد الكبيرة والصغيرة والمشاهد الكبيرة والأضرحة واستطاعت العمارة المدنية العباسية تلبية حاجات المجتمع الجديد بمختلف طبقاته وشرائحه وفئاته فنشأت عشرات الأنواع فى العمارة المدنية وتقلص الاهتمام بالحصون.

العمارة الدينية

١ - المساجد:

أصبحت المساجد فى العصر العباسى أكبر أشكال العمارة الدينية وأكثرها أنتشارا وقد توزعت المساجد فى حجومها بين الجوامع الصغيرة والمساجد الفخمة وانتشرت فى أصقاع كثيرة من الدولة العربية الإسلامية.

صورة (٢): صحن الجامع الأموى فى دمشق



المستشرقون وتاريخ العمارة

كان ببغداد حوالى عام ٣٠٠هـ نحو من سبعة وعشرين ألف مسجد ولكن صلاة الجمعة لا تقام إلا فى المسجد الجامع فى كل من جانبى بغداد)(٢٥).

ومن أهم المساجد فى بغداد المسجد الجامع الذى بناه المنصور مقابلا لباب خراسان وجعله ملاصقا لقصره وكان مربع الشكل واستعمل فى بنائه الطوب اللبن والطين وأساطين الخشب. وجامع الرصافة والمسجد الجامع فى سامراء وجامع الخفافين والشيخ معروف وجامع قمرية وغيرها.

٢ - المشاهد:

ظهر فى العصر العباسى نمط آخر من العمارة الدينية هو: المشاهد وهى قبور وأضرحة الأئمة التى تطورت فى فترة لاحقة وكانت مستمرة من المساجد وأشكالها المعروفة آنذاك وأهمها مشهد الكاظمين، مشهد أبى حنيفة.

٣ - الأضرحة:

وهى مشاهد صغيرة بنيت للكثير من الأولياء والشخصيات السياسية والدينية ومازالت آثارها مثل ضريح الست زبيدة وضريح زمرد خاتون وتكية البكتاشية وغيرها.

(ب) العمارة الدنيوية الإسلامية:

وصلت العمارة الدنيوية الإسلامية ذروتها فى العصر العباسى ونافست العمارة الدينية ونفذت إلى أعماق الحياة الإجتماعية للناس وكان أهم شكل من أشكالها هو قصور الخلفاء والأمراء وهى نموذج فى الفخامة والترف حتى أن صورها لم تغادر مخيلة من كتب (ألف ليلة وليلة) فوصف قصور الملوك والسلاطين بطريقة لا تضاهى وقد كانت جديرة بهذه الأوصاف ويمكننا أن نتذكر من هذه القصور قصر المنصور (باب الذهب أو القبة الخضراء)، قصور الرشيد، قصر المعتصم، قصور المطيع بالله (الطواويسى، المربعة، المثمنة)، قصور سامراء، جامع القصر (المكتفى بالله)، قصر الخلد، القصر العباسى، بلكوارا، قصر العاشق وغيرها.

وكانت معظم آراء المستشرقين تؤكد على أن الترف والبذخ المعماريين فى هذه القصور كانت ذات جذور ساسانية فالخلفاء العباسيون حاولوا تقليد الملوك الساسانيين فى بذخهم وترفهم.. وتناسوا بأن عظمة الدولة العباسية لابد أن تنعكس فى كل مظاهر الحياة ومنها العمارة.. وإن كل شىء كان آنذاك ينزع نحو الفخامة والأبهة والترف.

أما المظهر الثانى من مظاهر العمارة الدنيوية فهو دور الحكومة ويمثلها جامع القصر الذى سمى فيما بعد بجامع الخلفاء والدار المعزية ودار المملكة وغيرها.

ثم المارستانات وأهمها المارستان العضدى. ثم المدارس كالنظامية والمستنصرية والأسواق مثل سوق العطش وسوق الثلاثاء وأسوار المدن مثل سور مدينة بغداد الذى يطور فى العصر السلجوقى بأبوابه الأربعة (باب السلطان - المعظم - باب البصلية - الشرقى - باب الظفرية - الوسطانى - باب الحلبة - الطلسم - والحمامات والبيوت والدكاكين والطاولات والحانات والقبور والوكائل وغيرها مما لا يستوعبه بحث صغير كهذا.

آراء المستشرقين بالعمارة العباسية:

نظراً لسعة خارطة العمارة العباسية وتفرع وتخصص الآراء الاستشراقية بها فقد اخترنا تسليط الضوء على بعض الآراء العامة بهذه العمارة متناولين مجموعة من المستشرقين فى هذا الحال.

١ - كريسول:

يرى كريسول النقاط التالية حول العمارة العباسية:(٢٦)

١ - حل أثر حضارة الساسانيين الذى كان ما يزال باقيا فى بلاد الفرس والعراق محل أثر الحضارة اليونانية التى كانت سائدة فى سورية وكان من شأن هذا الأثر الساسانى أن غيّر الفنون والعمارة ممهداً لولادة فن سامرا (سر من رأى) وقد أمتد أثر هذه المدرسة الشرقية من سامرا فى العراق متخذا اتجاهين الأول نحو مصر حيث يشهد بذلك مسجد ابن طولون والثانى مضاد نحو البحرين ونيسابور وافراسياب بالقرب من سمرقند.

٢ - هناك فوارق واضحة بين طريقة بناء القصور عند الأمويين وبينها عند العباسيين ويعزى ذلك جزئيا إلى الاختلاف البين فى حفلات البلاط ففى عهد الأمويين لم تكن هذه الاحتفالات قد اتخذت شكلا رسميا، وكانت لا تزال تجرى طبقا لافكار المساواة البدوية، بينما كان الأثر الفارسى يسود حفلات البلاط عند العباسيين الذين اقتبس خلفاؤهم نظم الحفلات فى البلاط العباسى القديم وهى نظم كانت تؤله الملك أو تكاد ولهذا السبب نرى غرف العرش الفخمة التى تكون على وجه العموم ذات قباب وتكون قاصرة على المقابلات الخاصة يؤدى إليها (ليوان) مقبب للمقابلات العامة.

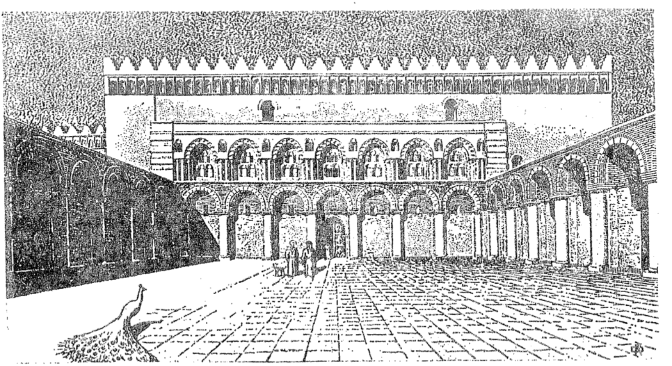
٣ - وهنا يأخذ طراز جديد من الأقواس فى الظهور ومع هذا الطراز يعرف عادة بالطراز الفارسى إلا أن بدء ظهوره كان فى الرقة على ضفاف الفرات بسورية.

٤ - الأشكال الهندسية الشبكية ذات الرسوم العربية كانت قليلة الاستعمال فى سامرا (وكان أغلبها أشكالا ذات ثمانية أضلاع) ولكن استعمالها كان أكثر فى مسجد ابن طولون.

٥ - من أهم البدع التى ظهرت بعد ذلك أدخال البلاط اللامع الذى كان فى بدء صنعه فى العراق.

٦ - فى بناء الحصون والقلاع أدخل تحسن ملحوظ على الطراز الأموى وذلك فى التحصينات التى شيدت فى بغداد والرقة ففى الرقة كانت بوابات الحصن الأربع مداخل منحنية وهى وسيلة لم تكن معروفة لدى البيزنطيين أو الرومانيين ومن قبلهم.

يحاول كريسول إذن أن يربط امتداد وأنتشار النمط العباسى فى العمارة وخصوصا واحدة من نقاط نضجها (فن سامرا) بالأثر الساسانى الذى يعتبره اساسا لها. ومعروف أن ما يفصل الفن الساسانى عن العباسى حوالى قرنين من الزمان وأن الأثر الساسانى



صورة تخطيطية (٣): صحن الشرف فى قصر الأخيفر قرب كربلاء - العراق

ما هو إلا تطوير لفنون العراقية القديمة البابلية الآشورية فى المعابد والقصور.. ولا أعرف لماذا لاينتبه أحد إلى أن العمارة العباسية ما هى إلا وريثة العمارة البابلية والآشورية. ويربط كريسول البلاط بالحفلات الساسانية أيضا.. وتكاد آراء كريسول أن تكون نموذجا فى تعنت المستشرقين إزاء العمارة العباسية.

٢ - بركز

يمكن أن نضع آرائه فى أربعة نقاط:(٢٧)

١ - اتخذ القوس انحناء فيما بعد الطابع الذى يدمغ الفن الإسلامى وفى نهاية القرن الثامن حل محل كل أشكال الأقواس فى سائر أنحاء العراق وقد نجد القوس المدبب الأقدم من هذا بكثير فى الهند أحيانا منحوتا على الصخر الأصم وهكذا كانت الأقواس بالأصل منحوتة على الصخر مطلقا لا مبانية.

٢ - المنارتان الحلزونيتان الغريبتا الشكل أولهما ملوية سامراء وثانيهما منارة جامع ابن طولون (المبنية فيما بعد) فلم تثر هندستهما شيئا فى مجالات التقدم المعمارى وبقيتا عقيمتين.

٣ - مدخل القلعة الملتوى أو المدخل ذو الزاوية القائمة خلال مدخل فى الجدران وبهذه الطريقة لا يتمكن العدو الذى يصل باب القلعة من الرؤية والرمى باتجاه المدافعين فى الباحة الداخلية. مدخل من هذا الطراز لا يبدو أنه كان معروفا فى الفنون العسكرية الرومانية أو البيزنطية فقد كان لديهم عدة مداخل دفاعية متساوية مقامة على خط واحد منفصل بعضها عن بعض بفراغ يعرف باسم (بروبونيا قلوم pro-poughna Culum) هذه المداخل الملتوية استعملت أول مرة بابعد ما عرف فى مدينة بغداد المدورة (القرن الثامن).

٤ - ثمة شكل آخر من الزخارف شاع استعماله فى القاهرة ولم يشع كثيرا فى غيرها وهو تعقيب رصف الحجر الأبيض مع الحجر القائم صفوفا فوق صفوف، أن أصل هذا الأفتتان قد يُعزى إلى روما أو بيزنطة حيث كانوا يدبعون هذا الأسلوب التعقيبى Lacing course برصف الآجرات على مسافات فى الجدران الحجرية.

يحاول بركز أن يرجع القوس إلى أصل هندى والزخارف التعاقبية إلى أصل رومى ويرى بان المنائر الحلزونية عقيمة وهذه الآراء تعكس أيضا القوة الجامحة عند المستشرقين فى إفراغ العمارة العربية الإسلامية من مفرداتها وتحويلها إلى توابع صغيرة للعمارة التى سبقتها.

وليم موريس

يذكر الدكتور محمد البرعمى فى موضوع التوليد الكونى للفن: وليم موريس ومناهضة الاستعمار(٢٩) إن موريس قد أعلن فى ١٨٨٩ (على نحو عابر، عن مركزية تأثيرات الشرق الأدنى(٢٨) فى تطوير الحضارة العربية، وكعادته، استدل بطرائق تحليل فن العمارة، باعتباره محصلة نهائية لجميع الفنون وناطقا بليغا بطبيعة المجتمع. لقد وجد موريس فى الحملات الصليبية ، رغم طبيعتها الحربية ، فرصة نادرة لأوربا كى تغلى حضارتها وفنها عامة، ثم يضيف (فبقدر تعلق الأمر بتأكيد موريس بأعلى العمارة مؤشراً واحداً لتنظيمات وعلاقات العمل، كان هذا التصادم نقطة تحول فى تأريخ أوربا برأيه. وعلى نحو يتوافق وإيمانه الراسخ بأن الفن القوطى كان تجسيداً لأعظم ثورة اجتماعية فى تأريخ

المستشرقون وتاريخ العمارة

البشرية، فإن موريس، وعلى طريقة تبرير هذا الايمان بثورية المقويطي، يجد فى أكتشاف القوس arch مسبباً اوحداً لهذه العمارة الثورة وبالتالى، رمزاً لمجتمع وحضارة جديدة. لقد جعل القوس النمو العضوى حالة ممكنة، طالما أنقذ فن العمارة - أى الشغل والمجتمع على نحو عام - من ضرورات وسلبيات الاضطهاد والقهر الاجتماعى).

ويرى موريس أن اختراع القوس العربى فى العمارة كان وراء ثورة إبداعية واجتماعية تتمثل فى إنقاذ نظام العمل (من الحاجة إلى اعداد هائلة من البشر المستلبين من القدرة الإبداعية والذى يقوم بتكويم الصخور كما هو الحال فى العصر القديم. وهذا ما حرر فن العمارة من الحاجة إلى (قطعان) العبيد الذين يرضخون لدكتاتورية الفنان المصمم القديم. لقد مكن القوس الانسان من الاستغناء عن العبودية وهنا يريد موريس أن يميز بين أساليب العمل القديمة (متمثلة بالهياكل القديمة، كالأهرامات وعمارات أثينا وغيرها، وأساليب العمل الحديثة - فى العصر الوسيط).

ويرى موريس أن القوس (يجب أن يعلن بوصفه أعظم اختراع حققه الجنس البشرى).

لكن موريس يبقى فى إطار الشرق بعامة حول القوس ولا يستطيع أن ينسبه صراحة إلى العمارة العربية الإسلامية رغم أنه يجد فيها بؤرة لعمارة الشرق كله.

٤- أوليج جرابار:

يرى جرابارفى بحثه القيم عن العمارة والفن بأن هناك جذور مبكرة، طبعاً، ايرانية، بيزنطية، رومانية، وسط آسيوية وخطوط أخرى بنيت واستعملت من قبل المدينة الجديدة ولكن هذه الاقتباسات غالبا ما حوّرت وأعيد تشكيلها بطريقة مميزة)[٢٧].

ويؤكد فى مكان آخر على أن:[٢٨]

١ - القدرة الفريدة لدى المسلمين على تحويل عناصر شكلية أو وظيفية عديدة أخرى إلى شيء إسلامى مع الاعتراف بأن هذه التوليفات كان أول أمثلة هذه القدرة الفريدة وأقواها تأثيرا. وقد حدث هذا التحويل على مستويات مختلفة على مرّ القرون وأبسط صورة له هو تحوير أشكال معمارية غير إسلامية لخدمة أهداف إسلامية وهذا هو الذى حدث على الأرجح فى إيران فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى عندما أخذ المسلمون الإيوان الذى كان موجوداً قبل الإسلام وجعلوه العنصر الأساسى للمساجد ولأشكال كثيرة أخرى من المبانى.

٢ - يكاد من المؤكد أن أسباباً مختلفة أدت إلى تطور العمارة الدنيوية بدرجة أكبر من ناحية الأصالة من تطور العمارة الدينية. وأهم هذه الأسباب عدم وجود تنظيم دينى فى الإسلام يشبه الكنيسة المسيحية. وحقيقى بطبيعة الحال أن العقيدة كان لها أثر فى أشكال من المبانى مثل الأضرحة أو الروضات وحتى فى كثير من أشكال العمارة الحضرية كما بينا.

٥ - إرنست كونل:

يرى إرنست كونل ما يلى:[٢٩]

١ - من المرجح كثيرا أن القصر الساسانى الباقية آثاره حتى الآن فى موضع مدينة المدائن الفارسية القديمة على نهر دجلة. كان باقيا كله بحالة جيدة فى العهد الإسلامى الأول ولاشك فى أن المعماريين العباسيين اقتبسوا منه نظام البهو الهائل المقبب (الإيوان) فقد ظهر ذلك فى كثير من منشآتهم.

٢ - كما يرجح أن قصور الحكام تأثرت فى تخطيطها بقصر معسكر اللخميين الذى كان قائما فى الحيرة. وضاع كل أثر له. وفى مقدمة القصور التى أثرت به: قصر أخيضر وقصر بلكوارا.

٣ - من المرجح أن بعض الأفكار المعمارية العراقية نقلت إلى شمال أفريقيا بواسطة الأغلبية فى القيروان الذى كانوا موالين للعباسيين وفى القصر القديم الذى شيد سنة ٨٠١م قرب العاصمة واطلق عليه اسم (العباسية) ما يدل على ذلك.

وهكذا يظل يدور جميع المستشرقين فى فلك فكرة التأثر الفارسى والبيزنطى رغم أن العمارة فى العصر العباسى قطعت شوطا طويلا وتكونت شخصيتها وابتعدت عن مرحلة النشأة إلا أن آراء المستشرقين تلاحقها وتضع جذورها فى تربة أخرى غير عربية وغير إسلامية وهى بالإجمال تربة آرية أى هندو أوروبية لكى يرجع فضل هذه الحضارات التى هى حضارات قامت عليها الحضارة الأوروبية والغربية.. وبذلك تذوب الأصالة عن الحضارة العربية الإسلامية.

المستشرقون وملوية سامراء:

وصل الفن المعمارى العباسى إلى ذروته فى سامراء وقد دلت الشواهد المعمارية فيها على رقى هذا الفن وتنوعه ويدل على ذلك قصر المعتصم (الجوسق الخاقانى) وبناية الحويصلات ومعسكر الإصطبلات وهى العمائر التى بناها المعتصم أما فى عهد المتوكل جامع سامراء الكبير ومنارة الملوية وقصر بلكوارا والمرافق العمرانية لمدينة المتوكلية وجامع أبى دلف وقصور البديع والبرج والبهو والجامع والجعفرى والجوسق والسندان والشاه والصبيح والعروس والغريب واللؤلؤ والمختار وقد كان المتوكل مولعاً بالعمارة والبناء.

وتبقى ملوية سامراء واحدة من أبرز وأغرب معالم العمارة فى العصر العباسى وتناولها المستشرقون كثيرا وقد انقسموا إلى مجموعتين (فالمجموعة الأولى ترى أن الشكل المعمارى للملوية كان قد انحدر من شكل الزقورة القديمة للآشوريين والبابليين والسومريين. ويبدو أن أقدم تأييد لهذه النظرية قد أعطى من قبل ثيلمان فى عام ١٨٧٥ وفى وصفه لملوية يقول (إنها برج لأثر عظيم ظاهر، ذات شكل فيه تقليد لبرج بابل القديم). وقد اتخذ هذا الاقتراح كأساس

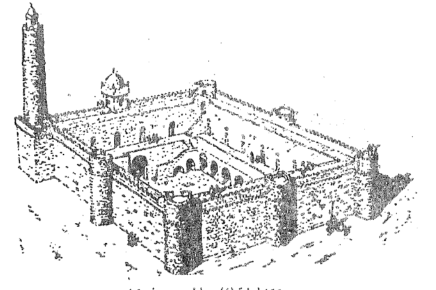
للآراء التى قدمها الكثير من المؤلفين والكتاب الذين أعقبوا فيلمان ومنهم دى بيليه، كوتيل، مس بل، ريفورا، بيجون، كونل، بتريسا، وكريزويل. والمجموعة الثانية من الباحثين تعتقد أن شكل الملوية مشتق من (طربال غور) على مقربة من فيروز آباد)(٣٠). ويبدو أن آراء المستشرقين انحصرت فيما بعد فى أربعة نماذج سبقت ملوية سامراء موجودة فى المنطقة وهى:

١ - زقورة عكر كوف الكيشية ذات السلم الثلاثى والتى ترتفع إلى ١٨٧ قدما فوق السهل المنبسط ومقارنة وصفية بينها وبين الملوية سوف تظهر الاختلاف الكبير بينهما باستثناء دورات السلم حول البرج فى كليهما.

٢ - زقورة خورصاباد الآشورية (ويبدو أنها الزقورة الوحيدة التى لها أسلوب سامراء كما يوضح بلاس. وعلى كل حال، فإن التصميم الذى أعاده بلاس الزقورة لم يحظ بالموافقة حيث انتقد من قبل كولدويه الذى يعتقد بأن بلاس قد سمح لخياله أن يذهب به بعيدا. ولم يعثر على بناء مشابه لإسناد رأيه ويقول بلاس مؤكدا كما أشار كريزويل إنه كان يتوقع أن يجد بناء دائريا)(٣١).

٣ - برج بابل ويدعى (أتيمنانكى أى بيت أساس السماء والأرض) ويبدو أن البرج قد بنى فى وقت مبكر أى فى الألف الثالث قبل الميلاد وهدم من قبل الفرس ويبدو من الأوصاف التى قدمها الرحالة والمؤرخون فى ذلك العصر (أنه لم يكن فى حالة جيدة فى القرن التاسع الميلادى عندما بنيت الملوية)(٣٢). ولكن كريسول يؤيد تأثر الملوية ببرج بابل.

٤ - برج غور (طربال غور) الفارسى: وأول من قال بأن الملوية مشتقة بصورة غير مباشرة من (طربال غور) قرب فيروز آباد هو هرزفيلد الذى يرى مع ديلافوا أن طربال غور ينحدر من الزقورات القديمة التى كانت تشبه زقورة خورصاباد ويرى هرزفيلد (إن ملوية سامراء ما هى فى الحقيقة إلا زقورة فيقول أن هذه الملوية تمثل المرحلة الأخيرة فى تطور الزقورات البابلية. وبعد ملوية سامراء أصبح خط التطور متلاشيا)(٣٣).



صورة تخطيطية (٤): رباط سوسه فى تونس

ويعتمد الباحث الدكتور طاهر مظفر العميد على وصف الاصطخرى واليعقوبى لهذا البرج من أجل تفنيد آراء المستشرقين ويرى (أنه ليس هناك أى شبه كبير بين ملوية سامراء وهذا البرج، والواقع أن الشبه الوحيد الذى يعترف به نسبة ارتفاع القاعدة إلى الارتفاع الكلى للبرج بينما يلاحظ أن هناك عدة اختلافات على وجه الخصوص فى شكل الطبقات وعددها وبصرف النظر عن هذا فإنه حتى الوقت الحاضر، لم يقرر أى حل لتحديد شكل السلم وليس هناك اتفاق بين ديلافوا وهرزفيلد)(٣٤).

إن الاحتمالات الأربعة مشترك فى كونها تمتلك جذراً عراقيا هو البرج أو الزقورة التى تشكل الصورة الأولى للملوية ولا أعتقد بأننا نحتاج إلى مؤثرات أجنبية لنقيم العلاقة بين الملوية وبينها وبذلك، تكون الملوية برجا أو زقورة إسلامية تطورت عن أبراج وزقورات عراقية قديمة.

ولسنا فى حاجة لإثبات أن الملوية كانت عاملا أساسياً فى شكل منارة ابن طولون فى القاهرة والتى يرجعها البعض إلى فنار الإسكندرية المبنى فى العصر البطلمى ولكننا إجمالا يمكن جعل التأثر بهذين الأصلين وارداً وهذا ما إختلف وأجتهد به كثيراً بعض المستشرقين يتحدثون على بلاد لم يكن فيها من قبل قصرا واحدا من تراثها.. وهم الذين اكتشفوا عظمة وجلال الحضارة الرافدينية وتحدثوا بإعجاب عن قصور بابل وآشور.. ونرى إرنست كونل يقع فى خطأ قاتل عندما يقول بأن القصور العباسية تأثرت مباشرة بقصر معسكر اللخميين فى الحيرة ويضرب لذلك مثلا بالأخيضر وبلكوارا ويضيف قصر المدائن الفارس كمؤثر وبقياس أن قصربلكوارا ويضيف قصر المدائن الفارس كمؤثر وبقياس أن قصر بلكوارا بنى فى وقت كانت فيه القصور العباسية قد استقرت على معايير معمارية عميقة وراسخة.

إن سعة وتنوع وعظمة وهيبة الحياة العباسية كفيلة بإظهار مزاياها على العمارة العباسية وغيرها وترشيح معايير وأشكال معمارية لا شك فى إنها نشأت من تفاعل الحياة الجديدة ومن الجذر الإسلامى العميق الذى كان يغذيها ويمسك أطرافها.

طرازات العمارة الإسلامية بعد العصر العباسى:

بعد أن تكونت شخصية العمارة الإسلامية فى العصر العباسى وتصلبت مكوناتها بدأت بابتعادها عن مركز الدولة العربية الإسلامية فى بغداد بأخذ أشكال وطرز مختلفة وساهم فى ذلك عدة عوامل أهمها:

١ - جنوح الشخصية القومية للأمم غير العربية التى دخلت الإسلام للتعبير عن نفسها

المستشرقون وتاريخ العمارة

وتأريخها ومكوناتها فى طراز وأشكال تعدُّ تنويعاً على الشخصية المركزية للعمارة الإسلامية فى العصر العباسى.

٢- تأثير الفكر السياسى أو المذهبى الذى انشق على الفكر المركزى فى بغداد فى شخصية العمارة فى ذلك المكان وترشح المفردات السياسية والمذهبية فى صيغ معمارية جديدة.

٣- انتقال عناصر البيئة والمناخ الخاصة بذلك الأماكن على مكونات ومعايير العمارة الإسلامية فى تلك الأماكن واكتسابها ما يناسبها من معايير عبر تفاعل واضح بين عناصر البيئة والمناخ من جهة والفكر الهندسى المعمارى.

ولأن العالم الإسلامى انقسم قبل سقوط الدولة العباسية إلى كتل سياسية منفصلة ونشأت لها ظروف خاصة مستقلة نرى بأن العمارة الإسلامية عبرت عن هذه الكتل خير تعبير.

وقد أحصى إرنست كونل هذه الطرازات أو التيارات الفنية التى دخلت العمارة العباسية بثمانى طرز أو ألوان هى (الفاطمى، السلجوقى الفارسى المغولى، المملوكى، المغربى، الصفوى، المغولى الهندى، العثمانى) وقد رأينا بأنه أهمل الطراز الأندلسى وأدمجه بالمغربى وهذا فى رأينا خطأ واضح لأن الطراز الأندلسى نتاج تفاعل بين بيئتين إسلامية ومسيحية وعربية وأوربية وقد نشأ عنه طراز فريد.. أما الطراز المغربى فقد تأثر بالأندلس لكنه اكتسب عناصر خاصة به خصوصا فى عهود المرابطين والموحدين. ولذلك أضفنا الطراز الأندلسى والطراز الأندلسى والطراز الصينى وبذلك أصبح عدد الطراز عشرة موضحة فى الجدول التالى مع أهم نماذجها الدينية والدنيوية[٣٤]. ■

جدول الطرازات المعمارية الإسلامية بعد تكوّن شخصيتها فى العصر العباسى حسب آراء المستشرق إرنست كونل مضافاً لها الطرازات الأندلسى والصينى

م	الطراز	العمارة الدينية	العمارة الدنيوية
١	الفاطمى	الجامع الأزهر	القصر الشرقى والقصر الغربى
٢	السلجوقى	ضريح السيدة زبيدة	قصر زنكى (قره سراى)
٣	المغولى	أضرحة سمرقند والمسجدالأزرق فى تبريز	المدرسة المرجانية، خان أرتمة
٤	المملوكى	جامع الظاهر بيبرس	قصر قيتباى
٥	المغربى	جامع القرويين فى فاس	قصر البديع فى مراكش
٦	الصفوى	جامع الشاه فى أصفهان	قصر أشرق فى مازندران
٧	الهندى	تاج محل (قبر زوجة جيهان شاه)	الديوان العام فى بانج محل وشيش محل
٨	العثمانى	جوامع سنان (شاه زاده، سليمانية سليمية)	سراى جينلى كوشك
٩	الأندلسى	المسجد الجامع فى قرطبة	قصر الحمراء
١٠	الصينى	المساجد	القصور

الهوامش:

١ - كريسول، فن العمارة فى صدر الإسلام - مجلة المستمع العربى العدد ١٦، ١٩٤٨.

٢ - بركز، مارتن. س، الهندسة المعمارية - كتاب تراث الإسلام باشراف سير توماس أرنولد، ترجمة جرجيس فتح الله، دار الطليعة بيروت ط٢، ١٩٧٢، ص ٢٣١.

٣ - جرابار، أوليج، الفن والعمارة، كتاب تراث الإسلام تصنيف شاخت وبوزورث ترجمة د. محمد إبراهيم السمهورى، ص ٢٦٤.

حول الرأى الخاص بعلاقة الكعبة بسفينة نوح من حيث شكلها المكعب ويمكن التأكد من أبعاد سفينة الطوفان السومرية والبابلية، ففى كتاب (الطوفان) للدكتور فاضل عبد الواحد على / جامعة بغداد/ ١٩٧٥ يمكن مراجعة ص ٧٦ وما بعدها حيث يرد الرقيم الحادى عشر من ملحمة كلكامش، يقول الاله أيا وهو يخاطب رجل الطوفاناأوتوناشتم: «هدم بيتك وابن سفينة/ اترك المال وأنشد الحياة/ انبذ المال وأنقذ النفس وأحمل فى السفينة بذرة كل المخلوقات الحية/ أما السفينة التى ستبنى فاضبط مقاييسها/ وأجعل عرضها مساويا لطولها/ وأختمها مثل أبسوا».

وترد فى ص ٧٨ على لسان أوتوناشتم يرد ما يلى: «وفى اليوم الخامس أقيمت هيكلها/ وكانت مساحة قاعدتها أيكو واحد/ وكان ارتفاع كل جدار منها ١٢٠ ذراعا/ وطول كل من جوانب سطحها ١٢٠ ذراعا.... الخ».

وهكذا نرى أن هذه الأبعاد تشير إلى أن السفينة مكعبة الشكل طول كل بعد فيها هو ١٢٠ ذراعا، وفى ظننا أن الكعبة بنيت وفق هذا الشكل الذى ظل ملازما بناء نوح وأحفاده ومنهم ابراهيم وإسماعيل.

٤ - حسن، حسن إبراهيم، تأريخ الإسلام ط ٧، القاهرة، ط ص ٥٢٢.

٥ - بركز، مارتن. س، الهندسة المعمارية - كتاب تراث الإسلام، ص ٢٣٣.

٦ - المصدر السابق.

٧ - المصدر السابق.

٨ - المصدر السابق - يراجع رأى فان برجم.

٩ - مورينو، الفن الإسلامى فى أسبانيا، ص ١٠.

١٠ - كونل، ارنست، ترجمة د. أحمد موسى دار صادر، بيروت ١٩٦٦، ص ٢٠، ٢١.

١١ - كريسول، فن العمارة فى صدر الإسلام - مجلة المستمع العربى العدد ١٦، ١٩٤٨.

١٢ - بركز، مارتن. س، الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام ص ٢٣٣.

١٣ - المصدر السابق.

١٤ - كريسول، فن العمارة فى صدر الإسلام - مجلة المستمع العربى العدد ١٦، ١٩٤٨.

١٥ - بركز، مارتن. س، الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام ص ٢٣٨.

١٦ - كريسول، فن العمارة فى صدر الإسلام - مجلة المستمع العربى العدد ١٦، ١٩٤٨.

١٧ ـ كونل، أرنست، الفن الإسلامي ص ١٨.

١٨ ـ بركز، مارتن. س، الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام ص ٢٣٧.

١٩ ـ كريسول، فن العمارة في صدر الإسلام ـ مجلة المستمع العربي العدد ١٦، ١٩٤٨.

٢٠ ـ بهنسي، د. عفيف، الشام لمحات آثارية وفنية، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨٠ ص ١٤٣.

٢١ ـ المصدر السابق ص ١٤٤.

٢٢ ـ جرابار ـ أوليج، الفن والعمارة ـ كتاب تراث الإسلام.

٢٣ ـ المصدر السابق.

٢٤ ـ كونل، أرنست، الفن الإسلامي ص ٢٤.

٢٥ ـ متز، آدم، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، جـ٢، ط٢، ص ٢٦٣.

٢٦ ـ كريسول ـ فن العمارة في صدر الإسلام، مجلة المستمع العربي، العدد ١٧، ١٩٤٨.

٢٧ ـ بركز، مارتن. س، الهندسة المعمارية ـ كتاب تراث الإسلام ص ٢٤٦.

٢٨ ـ الدعمي، محمد عبد الحسين، المتغير الغربي (الشرق ـ الاستشراق ـ أدب الصحراء) وليم موريس ومناهضة الاستعمار، ط٢، بغداد ١٩٨٦، ص ٤٢ ـ ٤٧.

٢٩ ـ Graber, Oleg, Architecture And Art The Genius Of Arab Civilization, 2nd Edition Cambridge, Massachusetts, 1983, P. 77.

٣٠ ـ جرابار، أوليج، الفن والعمارة، كتاب تراث الإسلام ص ٣٩٨ ـ ص ٤٠٠.

٣١ ـ كونل، أرنست، الفن الإسلامي.

٣٢ ـ العميد، د. طاهر مظفر، العمارة العباسية في سامراء، وزارة الإعلام العراق ١٩٧٦ ـ ص ٢١٧.

٣٣ ـ المصدر السابق ص ٢٢٠.

٣٣ ـ المصدر السابق ص ٢٢١.

٣٣ ـ المصدر السابق ص ٢٢١.

٣٣ ـ المصدر السابق ص ٢٢٥.

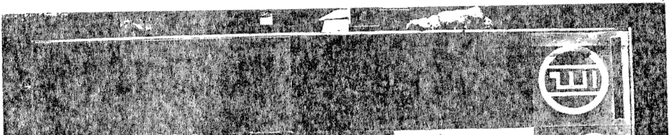
٣٣ ـ كونل، أرنست، الفن الإسلامي.



المراجعـــات

نجيب محفوظ.. ثمن الكتابة

٧٠ «نجيب محفوظ».. ثمن الكتابة. عبدالرحمن ابوعوف. ٨٠ المرأة بين الواقع والفتونة فى ملحمة «الحرافيش»، زينب العسال. ٨٦ كيف صار «الشيطان يعظ» عند نجيب محفوظ. إبراهيم حلمى.



محفوظ وليبرالية السرد

فيعكس سرد محفوظ أولوية المكان باعتباره منتجا للدلالة وحاكما لكافة عناصر البنية، التى تتأرجح ما بين الإطار التاريخى الفارغ من فعل الكتابة كما فى «رادوبيس» و «كفاح طيبة» وبين الإطار الاجتماعى، حيث تلعب «العائلة» مركزا أساسيا فى تنميط الشخصيات وحصر الأحداث أو وضعها فى إطار ذهنى مجرد، وقد توافق هذا بدرجة كبيرة مع حركة المجتمع المصرى، وكأن الخصائص التاريخية للأبطال «القائمين بالسرد من حيث المسلك الحضارى المتمثل فى المأكل والمشرب والعلاقات الاجتماعية جزءا لا يتجزأ من هيكلة الحارة، بتوزيعها الجغرافى الحاد السمات حيث منازل التجار الكبار، والمانيفاتورات وحانات الشراب جنبا إلى جنب مع مساكن البروليتاريا الرثة وأماكن الحيوانات وبيوت اللهو والغناء .

وقد تجلى الفعل السياسى المباشر فى أشكال بسيطة وتكتلات وطنية لاتعى أدوارها داخل المجتمع وإنما مدفوعة بشكل شعارى وغوغائى إلى المظاهرات والاحتجاج الغاضب من الاستعمار والسراى. دون أن تتخلق فئات اجتماعية متقدمة تمتلك وعيها أولا ثم تسعى للتخلص من الوجود المتعين للآخر (فى أشكال متعددة، اقتصادية وسياسية) . خاصة وأن الآخر (الاستعمار) قد عوّق آليات التطور فى العمل الاجتماعى على مستوى البنية، وعوّق كذلك آليات الدفاع عن النفس إذا لم تتوفر الشروط التاريخية لهذه الطبقات، كى تعى نفسها وبالتالى تعى مصالحها، إلا أن الخطاب الاجتماعى ذا الطابع الماركسى قد تمثل فى عدد من الشخصيات. ولأن السرد المحفوظى ليبرالى بطبيعته فقد عن الخصوصية وتراكماتها التاريخية فى لحظة بعينها وفى مكان بعينه. مما أفقد هذا الخطاب مصداقيته، وظهر كنوع من الثقافة المجردة لا ترتبط بأحد، ولا تؤدى دورا مهما فى إدراك الطبقة الوسطى والبروليتاريا لمهامها داخل المجتمع المصرى.

وكان البديل التاريخى ذو الحضور الكثيف والمتقاطع أيديولوجيا مع كافة الطبقات هو «الخطاب الإسلامى» ممثلا فى جماعة «الإخوان المسلمين» إلا أن مجاوزته للحدود الجغرافية تحت هاجس أممية الإسلام فى لحظة تكوين الدولة المصرية لم تجعل له أهمية كبرى، وكذلك ارتباطه بمفهوم مثالىّ للدولة تحقق فى فترة النقاء الأولى (خلافة الراشدين) جعل علاقته باللحظة الراهنة ضعيفة.

إن ليبرالية السرد عند محفوظ لم تهمل هذين التيارين وإن لم تجعل منهما نموذجا لبناء الدولة الجديدة. والتى تخلقت فى أحسن أحواله السردية فى دولة برلمانية، تكفل حق المواطنة والحقوق السياسية والاجتماعية لكافة المواطنين، وكان نموذجها السياسى فى حزب الوفد وثورته الشعبية بقيادة سعد زغلول سنة ١٩١٩ لأن هذا التيار الوليد والذى ارتبط بالغرب خاصة فرنسا واستمد من ثورتها الأشكال الاجتماعية والدستورية، فضلا عن الاقتصادية السياسية، لم يستطع أن يتخلص من العلاقة الكولونيالية، ولم يجد لعواطف الشرق وأديانه مكانة فى برامج عمله، فكل ما فعله مجموعة من الإصلاحات، فهو تيار إصلاحى ولاعلاقة له بالثورة. إن هذه الحكايات الكبرى من أكثر المشاريع وجودا فى سرد محفوظ أما الإطار السياسى والاجتماعى فقد كان مرجعا مباشرا لعدد من الروايات «ثرثرة فوق النيل» «اللص والكلاب» و «يوم مقتل الزعيم» فقد سيطر على حركة الشخصيات والأحداث فى آن واحد ليكشف عن تغلغل الفساد السياسى فى إدارة الدولة وأثر ذلك فى انتقال هذا الفساد إلى كافة المؤسسات والأشخاص وكأن الدولة أداة لانتاج الفساد والفوضى بل وتدمير كل التراكمات التى حدثت عبر نضال فئات الشعب وطبقاته.

أما الإطار الرمزى وقد تحلل فيه محفوظ من وقائعية الخطاب وأفعاله وأصبح البناء كله متخيلا وذا خصوصية دائرية مثل (الحرافيش) وكأن الأشخاص فى تعدد مسمياتها تلعب دورا واحدا ، يتغير فقط بما يتناسب وحركة المجتمع.

إن هذا النموذج الرمزى ملىء بالغموض والعواطف الحادة التى تصل إلى البدائية أحيانا، وقد اعتمد محفوظ فى هذا على الأنثربولوجيات المختلفة للشعوب فى تكوين السمات الشخصية وفى كيفية إدارة الصراع والأماكن الخاصة التى يحسم فيها، وأضفى على الخلاء والمياه وبعض الاحتفالات والشعائر بعض القداسة التى يتخلق فيها الفعل الانسانى الكبير.

إن هذا السرد رغم رمزيته مبطن بليبرالية قائمة على الاختلاف بين الأجناس وأحقية كل منهم أن يقيم حياته بالطرائق الخاصة به، وقد كفل أيضا أحقية الصراع كخصيصة إنسانية لا تنتهى .

فتحى عبدالله

نجيب محفوظ... ثمن الكتابة

عبدالرحمن أبو عوف

فى كل عام يمر على عمر موهبة شعبنا الأصيلة عميد وسيد الرواية العربية ـ نجيب محفوظ ... أعود لتأمل السمو المتألق الباهر والرحب لكلية أعماله الروائية التى لخصت وجسدت بالصورة والرمز بانوراما تحولات حياتنا السياسية والاجتماعية والأخلاقية والثقافية فى آفاق ستين عاماً، وجعلت من فن الرواية مرآة تتجول وتعكس صيرورة وحركة وجدلية التاريخ المصرى المعاصر من بداية النهضة والثورة الوطنية الشعبية ثورة ١٩١٩ بزعامة سعد زغلول وانتهت عند حادث المنصة واغتيال السادات أحد زعماء ثورة يوليو ٥٢ فى أكتوبر ١٩٨١.

إنها ملحمة موسعة مليئة بأفانين الحكى والسرد والتشخيص والتجسيد للحياة السرية المصرية بكل عبقها التاريخى الأسطورى تدور محاورها ووقائعها وأحداثها وتسعى شخصياتها ونماذجها الروائية فى مكان موح شعبى أثير هو حى الجمالية وحوارى الحسينية، ويلتحم بعطر الذكرى الطاهرة النبيلة لسيد الشهداء فى جامعة الأثرى العتيق جامع الحسين.

ما من كاتب عاش بصدق هموم حياتنا وواقعنا كنجيب محفوظ، ولعل فى ذلك التفسير البسيط لسمو أعماله الروائية ككل بحيث شكلت مرحلة مضيئة لجيل الفن الروائى فى أدبنا الحديث، مرحلة أرست تقاليد فنية أصيلة للرواية العربية تلقى بظلها دائماً على الأجيال الجديدة من الروائيين، وفى رأينا أن التقليد الأساسى الذى أسسه وعمّقه وأصّله كاتبنا هو ارتباط الكاتب بوعى بواقعه وإشكالياته وحركته فالواقع المصرى كجزء من اللوحة العالمية مقطر فى أدبه خلال رؤية إنسانية كلية وحسية تطمح فى تحديد اللامحدود، وتنظيم اللامنظم مع عطف وإيمان بالإنسان وقدرته على تغيير واقعه.

ونجيب محفوظ هو الكاتب المصرى الوحيد الذى تمكن أن يحصر ضمن إطار إنشائى ذى فن رفيع كل ما أتيح للفكر المصرى الحديث والإنسانى أن يحققه فى برهة معينة من تاريخه، إن ثمة وشائج صلة قريبة بين انسياب رحلته الإبداعية فى الرواية والقصة وبين نيلنا الهادر فى تدفقه غير المتقطع لا يبغى الحوادث مجزأة ولا يرغب فى النبذ منفصلة بل يعينه التكامل فى كل شىء، وفى سبيل الكمال يستغرق فينسى نفسه كما لو كان أمره يتوقف على اكتمال الجزء والكل منها، هو لب الصبر والصدق والجلد والتأنى وخلاصتها...

إن الكتابة عند نجيب محفوظ لها مجدها المستمد من تمجيد إنسانية الإنسان والدفاع عن حقوقه وحريته ضد القهر والقمع وكل صنوف الاستلاب، وكم كان نجيب محفوظ صادقاً فى قوله فى مفتتح ملحمته الروائية [أولاد حارتنا] التى تسرد تاريخ البشرية وأبنائها الأنبياء والمصادرة حتى الآن بتقرير مباحثى لأحد شيوخ الأزهر السلفيين.

كم كان صادقاً فى قوله [وكنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة فى حارتنا على رغم ما جرّه ذلك علىّ من تحقير وسخرية، وكانت مهمتى أن أكتب العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات، وعلى كثرة المتظلمين الذين يقصدوننى فإن عملى لم يستطع أن يرفعنى عن المستوى العام للمتسولين فى حارتنا، إلى ما أطلعنى عليه من أسرار الناس وأحزانهم حتى ضيق صدرى وأشجن قلبى ولكن مهلاً، فإننى لا أكتب عن نفسى ولا عن متاعبى، وما أهون متاعبى إذا قيست بمتاعب حارتنا، حارتنا العجيبة ذات الأحداث العجيبة.. كيف وجدت؟ وماذا كان من أمرها ومن هم أولاد حارتنا]

ولقد دفع نجيب محفوظ ثمن الكتابة ـ المنحازة والمنتمية للمقهورين والمهمشين من أبناء حارتنا كدلالة رمزية لمصر والعالم ككل دفعها بأن ظل حتى بلغ الستين مجرد موظف كادح مغمور فى أقبية وزارة الأوقاف يعانى حياة أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة، ورغم ذلك ظل دؤوباً على الإبداع الروائى الباهر فى صمت وكبرياء، وتنشر أعماله الأولى من (القاهرة الجديدة) حتى (بداية ونهاية) فى طبعات محدودة فى سلسلة لجنة النشر للجامعيين التى أسسها الكاتب عبدالحميد جودة السحّار ولم يعرف على نطاق جماهيرى إلا بعد إعادة نشر أعماله فى سلسلة الكتاب الذهبى الصادر عن روزاليوسف فلفت الأنظار واحتل مكاناً رفيعاً فى قلب وعقل ووجدان القراء، بل لقد

اضطرته ظروف المعيشة إلى ممارسة كتابة السيناريو السينمائى فترة من حياته، وفى تواضع يعترف بأن مخرج الواقعية الجديدة **صلاح أبو سيف** هو الذى علّمه كتابة السيناريو، ورغم ذلك فلعل أروع أفلامنا المصرية فى نهاية الأربعينيات والخمسينيات هى التى كتب لها **نجيب محفوظ** السيناريو، ولقد استفادت التقنيات وآليات السرد الروائى عنده من تكنيك السينما فائدة تستحق الدراسة المستقلة سبق أن أشرنا إليها بدراسة فى مجلة القاهرة ٩٧ عدد مئوية السينما عن فن الرواية والسينما.



غير أن الثمن الفادح والدامى الذى دفعه **نجيب محفوظ** للكتابة هو محاولة ذبحه بيد الفكر الظلامى الإرهابى، وهو شيخ تجاوز الثمانين مما يدل على خلل فى المجتمع المصرى التى أدت تناقضاته وعشوائيته السياسية والاجتماعية بعد التراجعات الكثيبة للسبعينات والتى أحدثتها الثورة المضادة بقيادة السادات الذى أطلق سراح قوى التطرف والتنظيمات الإسلامية وأفرج عن زعمائها ليضرب الماركسيين والناصريين، ورغم ذلك صمد **نجيب محفوظ** الجسد والعقل والروح وتجاوز المحنة وظل حضوره الساطع بيننا وصوته الحكيم العقلانى المستنير يتناول حتى الآن مشكلات حياتنا محققاً معجزة الإرادة الإنسانية المصرية العريقة بحضارتها الأبدية كالأهرام وأبى الهول والتى قهرت الزمن.

إننى لا أنسى صوته المتحشرج وهو على سرير بمستشفى الشرطة يعلن فى شجاعة موقفه ككاتب مستنير ملتزم بقضايا شعبه وبالحقيقة الإنسانية التى كرّس حياته وقلمه دفاعا عنها وكان أروع وأكمل قدوة ومثالاً لشعبه وللمثقفين الديموقراطيين الملتزمين.

فى صحبة نجيب محفوظ وعطر الذكريات

ولقد قرأت أعمال نجيب محفوظ الأولى التاريخية أو الفرعونية رادوبيس، وعبث الأقدار وكفاح طيبة ـ كذلك مرحلة الواقعية النقدية، القاهرة الجديدة، وخان الخليلى، وزقاق المدق، وبداية ونهاية، ورواية قائمة على التحليل النفسى وكشوف فرويد.. هى (السراب) قرأت هذه الأعمال مبكراً وأنا فى الثانوى طبعة لجنة النشر للجامعيين فى مكتبة شقيقى الكبير عالم الكيمياء والصيدلة **د. عبدالملك أبو عوف** وهو من جيل الأربعينيات المجيد الذى مهد لنا طريق الثقافة والفكر والثورة.

كنا فى هذه المرحلة نقرأ بجانب **نجيب محفوظ** روايات أبناء جيله ـ **عبدالحميد جودة السّحار وعبدالحليم عبدالله، وعلى أحمد باكثير ويوسف السباعى وإحسان عبدالقدوس، وفريد أبو حديد،** وزواية يتيمة هامة **لعادل كامل**.. هى (مليم الأكبر) بجانب مترجمات ملخصة للرواية العالمية الإنجليزية **ديكنز، وتوماس هاردى،** والفرنسية **بلزاك، وستندال وأندريه جيد،** والروسية، **ديستيوفسكى، وتولستوى، وتشيخوف وترجنيف وجوركى...**

غير أنى وبقراءة روايات **نجيب محفوظ**، شعرت باختلاف المستوى فى البناء والسرد وحيل الحكى وتقديم أغوار وأعماق الواقع والاقتراب الحميم من طبيعة حياة الطبقة المتوسطة الصغيرة وأزماتها ومشاكلها وقيمها المتذبذبة وتطلعاتها الطبقية ووصوليتها وهو دائماً يدرس ويحلل ويجسد وضعيتها وعلاقتها ومصيرها فى سياق حركة المجتمع المصرى وصراعاته الطبقية، ودائماً يقف وراء بنائه للشخصيات الروائية، ورصده للأحداث بعد فكرى فلسفى إنسانى يتأمل التراجيديا الإنسانية فى مدينة القاهرة وعبق حى الحسين ببعده الفاطمى والمملوكى حيث الحوارى والحوانيت والحرافيش الذين يرثون مهارات الأسلاف وطبيعة حياتهم الدافئة الجماعية وهو يثير عبر واقع صخب وزخم الحارة المصرية أسئلة ميتافيزيقية فى البحث عن المجهول والعدالة والحق والحقيقة العليا والموت والميلاد والفتنة والبراءة والخسّة والجنس مزيجاً من الواقعية والرمزية والصوفية تغلف بنية النص الروائى عنده.

وقد عرفت من شقيقى الأوسط جراح الأسنان د. إبراهيم أبو عوف وهو يسارى النزعة، أن **نجيب محفوظ** يعقد ندوة أدبية صباح كل يوم جمعة بكازينو صفية حلمى بميدان الأوبرا القديمة.. كان شقيقى إبراهيم يعد بتكوينه وبداياته فى الكتابة والنثر بمفكر وناقد كبير درس وقرأ الفلسفة مبكراً وحصل على ليسانس الفلسفة رغم تخصصة كطبيب أسنان .. غير أن انتهازية اليسار وتكيفه مع نظام عبدالناصر الشمولى كذلك روتين حياة طبيب الأرياف قضت على طموحاته واستسلم للقراءة والبحث فى عزلة...

وحشدت كل قدراتى فى القراءة خاصة أعمال نجيب محفوظ وقرأت الثلاثية أكثر من مرة ووقفت طويلاً عند شخصية وأزمة كمال عبدالجواد وأحسست أنها تلخيص مبدع لموقف **نجيب محفوظ** من الفكر والحياة والانتماء السياسى العاطفى للوفد وسعد زغلول والنحاس والأهم موقفه من العزوبية كذلك هناك بعضاً من شباب وبدايات نجيب محفوظ فى الكتابة موجودة فى شخصية

نجيب محفوظ ثمن الكتابة

أحمد عاكف اليساري ابن أخته خديجة ومقالاته في المجلة الجديدة وعلاقته بالصحفي الاشتراكي عدلي كريم الذي هو رمز لسلامة موسى، وقد عدت إلى هذه المقالات ولها حديث آخر.

لقد كان **نجيب محفوظ** يعلن في كل أحاديثه الصحفية أنه أعزب ولعل هذا كان أكبر مؤثر في موقفي حتى الآن من الزواج والعزوبية، غير أن **نجيب محفوظ** خدعني وخدع **جمال الغيطاني** .. فقد أعلن في عيد ميلاده الخمسين في عدد خاص عنه في مجلة الهلال برئاسة رجاء النقاش أنه متزوج وله بنتين، وقد شاركت في هذا العدد الخاص بدراسة طويلة بعنوان (الزمن الروائي عند نجيب محفوظ) اعترف بعدها نجيب محفوظ بي كناقد أدبي وشجعني ونوّه بي عبر أحاديثه في الإعلام المكتوب والمسموع والمرئي مما دفعني لطريق النقد الأدبي لذلك فأنا أدين له وأعترف له بأفضاله وتأثيراته.. كما كان مؤثرا وقارئا لمستقبل **جمال الغيطاني** كروائي، رغم أنه الآن يتاجر **بنجيب محفوظ**.

وقررت اقتحام هذه الندوة والتعرف على هذا الكاتب الذي ملأ عقلي ووجداني وقلبي، ولم أكن أعرف أنني بهذا القرار أتخذ طريق المستقبل الذي كرّست كل حياتي من أجله وأنني سوف أتمتع بصداقة رحبة عقلانية إنسانية مع **نجيب محفوظ** أتوقف لسردها بعد أن ننظر في المحاور والقوانين الأساسية التي تحكم عالم نجيب محفوظ الروائي التاسع الذي هو تقطير للعالم المعاش ولحياة الشعب المصري في أكثر من نصف قرن.

(١) مداخل ومحاور وقوانين جمالية ذات دلالة

أولا: وحدة المكان.. الحارة المصرية.

ثانيا: وحدة المكان.. المقهى كنافذة على صخب الحياة ولهوها.

ثالثا: الوظيفة وخدمة الميري

رابعا: العائلة الروائية.

للسيطرة على العالم الروائي الحافل العميق الأغوار والأسرار والمتعدد الرؤى والمستويات لنجيب محفوظ هناك عدة مداخل أو محاور قد تشكل قوانيناً جمالية ذات دلالةلعل أبرزها وحدة المكان.. الحارة كأصل للحياة وأسطورة لقص قصة البشرية كذلك هي رمز تعبيري مجازي للحياة المصرية وتحولاتها وصخبها وعنفها وصعودها وانكساراتها تتغلغل فيها رؤية سياسية لتاريخ الحركة الوطنية منذ ثورة ١٩١٩ حتى حادث المنصة واغتيال السادات في ١٩٨١ يتأكد هذا المعنى في مفتتح أولاد حارتنا.

هذه حكاية حارتنا، أو حكايات حارتنا وهو الأصدق لم أشهد من واقعها إلا طوره الأخير الذي عاصرته، ولكني سجلتها جميعا كما يرويها الرواة وما أكثرهم، جميع أبناء حارتنا يروون هذه الحكايات، يرويها كل كما سمعها في قهوة حية أو كما نقلت إليه خلال الأجيال، ولا سند لي فيما كتبت إلا هذه المصادر، وما أكثر المناسبات التي تدعو إلى ترديد الحكايات، كلما ضاق أحد بحاله أو ناء بظلم أو سوء معاملة، أشار إلى البيت الكبير على رأس الحارة من ناصيتها المتصلةبالصحراء وقال في حسرة «هذا بيت جدنا، جميعنا من صلبه، ونحن مستحقو أوقافه، فلماذا نجوع وكيف نضام؟!، ثم يأخذ في قص القصص والاستشهاد بسير أدهم وجبل ورفاعة وقاسم من أولاد حارتنا الأمجاد، وجدنا هذا لغز من الألغاز، عمر فوق ما يطمع إنسان أو يتصور حتى ضرب المثل بطول عمره، واعتزل في بيته لكبره منذ عهد بعيد، فلم يره منذ اعتزاله أحد، وقصة اعتزاله وكبره مما يحير العقول، ولعل الخيال أو الأغراض قد اشتركت في إنشائها، على أي حال كان يدعى الجبلاوي وباسمه سميت حارتنا وهو صاحب أوقافها وكل قائم فوق أرضهاوالأحكار المحيطة بها في الخلاء سمعت مرة رجلا يتحدث عنه فيقول ، هو أصل حارتنا، وحارتنا أصل مصر أم الدنيا، عاش فيها وحده وهي خلاء خراب، ثم امتلكها بقوة ساعده ومنزلته عند الوالي كان رجلا لا يجود الزمان بمثله، وفتوة تهاب الوحوش ذكره وسمعت آخر يقول عنه ،كان فتوة حقا، ولكنه لم يكن كالفتوات الآخرين فلم يفرض على أحد إتاوة، ولم يستكبر في الأرض وكان بالضعفاء رحيما، ثم جاء زمان فتناولته قلة من الناس بكلام لا يليق بقدره ومكانته، وهكذا حال الدنيا، وكنت ومازلت أجد الحديث عنه شائقا لا يمل، وكم دفعني ذلك إلى الطواف ببيته الكبير لعلي أفوز بنظرة منه، ولكن دون جدوى، وكم وقفت أمام بابه الضخم أدنو إلى التمساح المحنّط المركب أعلاه، وكم جلست في صحراء المقطم غير بعيد عن سوره الكبير فلا أرى إلا رءوس أشجار التوت والجميز والنخيل تكتنف البيت، ونوافذ مغلقة لا تنم على أي أثر لحياة، أليس من المحزن أن يكون لنا جد مثل هذا الجد ون أن نراه أو يرانا؟ أليس من الغريب أن يختفي هو في هذا البيت الكبير المغلق وأن نعيش نحن في التراب؟ وإذا تساءلت عما صار به وبنا إلى هذا الحال سمعت من فورك القصص، وترددت على أذنيك أسماء أدهم وجبل ورفاعة وقاسم، ولن تظفر بما يبل الصدر أو يريح العقل، قلت إن أحدا لم يره منذ اعتزاله، ولم يكن هذا بذي بال عند أكثر الناس فلم يهتموا منذ بادئ الأمر إلا بأوقافه وبشروطه العشرة التي كثر القيل والقال عنها، ومن هنا ولد النزاع في حارتنا منذ ولدت ومضى خطره يستفحل بتعاقب الأجيال حتى اليوم والغد، ولذلك فليس أدعى إلى السخرية المريرة من الإشارة إلى صلة القربى التي تجمع بين أبناء حارتنا، كنا ومازلنا أسرة واحدة لم يدخلها غريب، وكل فرد في حارتنا يعرف سكانها جميعا نساء ورجالا، ومع ذلك فلم تعرف حارة حدة الخصام كما عرفناها، ولا فرق بين أبنائها النزاع كما فرق بيننا، ونظير كل ساع إلى الخير تجد عشرة فتوات يلوحون بالدبابيت ويدعون إلى القتال حتى اعتاد الناس أن يشتروا السلامة بالإتاوة والأمن بالخضوع والمهانة، ولاحقتهم العقوبات الصارمة لأدنى هفوة في القول أو الفعل بل للخاطر تخطر فيشير بها الوجه، وأعجب شيء أن الناس في الحارات القريبة منا كالعطوف وكفر الزغاري والدراسة والحسينية يحسدوننا على أوقاف حارتنا ورجالنا الأشداء، فيقولون حارة منيعة

وأوقاف تدر الخيرات وفتوات لا يغلبون، كل هذا حق، ولكنهم لا يعلمون أننا بتنا من الفقر كالمتسولين، نعيش في القاذورات بين الذباب والقمل نقنع بالفتات، ونسعى بأجساد شبه عارية، وهؤلاء الفتوات يروننا وهم يتبخترون فوق صدورنا فيأخذهم الإعجاب، ولكنهم ينسون أنهم يتبخترون فوق صدورنا، ولا عزاء لنا إلا أن نتطلع إلى البيت الكبير ونقول في حزن وحسرة. «هنا يقيم الجبلاوى، صاحب الأوقاف هو الجد ونحن الأحفاد».

شهدت العهد الأخير من حياة حارتنا وعاصرت الأحداث التى دفع بها إلى الوجود «عرفة» ابن حارتنا البار. وإلى أحد أصحاب عرفة يرجع الفضل في تسجيل حكايات حارتنا على يدى. إذ قال لى يوما «إنك من القلة التى تعرف الكتابة، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟ إنها تروى بغير نظام، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم ومن المفيد أن تسجل بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها وسوف أمدك بما لا تعلم من الأخبار والأسرار، ونشطت إلى تنفيذ الفكرة اقتناعا بوجاهتها من ناحية، وحبا فيمن اقترحها من ناحية أخرى».

إن ما أسسه وأبدعه ـ نجيب محفوظ ـ من ـ وحدة للمكان الروائى ـ وهو ـ عالم الحارة.. ببعده العينى والغيبى، الحقيقى والوهمى ـ حيث التكية والأناشيد والسور العتيق والقرافة ـ أرض المقابر ـ والزاوية وعالم الخلاء.. ثم حياة الحارة، الميلاد والموت والحياة وقصة أجيال الفتوات، وحياة الصعاليك والحرافيش في مزاوجة بين الحلم والواقع.

لقد قدمت الحارة في ـ عالم نجيب محفوظ ـ الروائى على أكمل شكل واقعى في ـ زقاق المدق ـ ثم تحولت من حارة تدور فيها أصوات وشخصيات واقعية في الحاضر أو الماضى القريب بمفهوم زمن الأجندة تحولت إلى بعد أسطورى تناقش فيه قضية الحياة بأشمل معنى، والموت والعدالة والدين ومصير الصراع التراجيدى الأبدى بين الشر والخير بين العنف والسلام، بين البراءة والنذالة.

إن ـ أولاد حارتنا ـ تعبر عن حقائق العدالة والتقدم والخلاص في العلم لتسرى الآن في الزمن الحاضر الدائم، لكن هذا الحاضر المتعاقب يخلق في تتابع هذه الأحداث ـ بحارة الجبلاوى ـ زمانا لا مندوحة لنا في النهاية عن الشعوريه... إنه زمان الرجوع الأبدى لكنه ليس رجوع التاريخ.. إن سلالة الجبلاوى ـ الجد وأصل الحياة ـ وهم ورثة الوقف القديم يعانون أبدا إذلال ناظر الوقف ونبابيت الفتوات وعصيهم الغليظة ـ ويتلمسون عبر أشجع أبناء الحارة حلولا نسبية لهذا الظلم، بتوالى أدهم، وجبل ورفاعة، وقاسم وأخيرا ـ عرفه ـ فالمقصود هنا بالحارة ـ تاريخ البشرية ـ وصراعها ضد القهر وهى تبشر برؤية حسية تكشف في العلم الخلاص غير أنها تعتمد على علم ممزوج بغلالة تصوف وحدس، وتلمح فيه رغبة مثالية للدفاع عن القيمة العليا أصل وبداية ونهاية الأشياء.

ولسوف تتصل وتتنوع وتتعمق رؤية ـ نجيب محفوظ ـ لمعنى الحياة وأصل الأشياء ودراما الخير والشر، كل ذلك سيتراكم في رواية ـ حكايات حارتنا ـ خلال حياة مصرية مضاعفة متعددة الأشكال الإجمالية تقدم تصاعداً ملحمياً وعلى إيقاع ـ ربابة معاصرة ـ وهى ترجمات لشخصيات عادية وموحية معا ـ ودورات حياة وشهادات ساخرة توصلنا في النهاية لمو درامى بعيد المدى، تتحرك في أفقه جميع صور الحياة من الميلاد حتى الموت من البحث عن يقين وأصل الكون [illegible] وسخرية وعبث الفناء، من الرحلة والمغامرة والصعلكة والجنس والحب، حتى العودة والاستكانة في ظل معالم الحارة الأبدية، التكية والسبيل، والحلم الدائم برؤية ـ الدرويش الأكبر ـ الذى تبدأ به حكايات ـ نجيب محفوظ ـ وتنتهى به، فعلى لسان طفل الحارة، الذى تترسب في ذاكرته كل التجارب وخبرات أطفال مصر، وبعد حوار مع رجل مسن هو ـ الشيخ عمر ذكرى الذى أمضى عمره يبحث بلاجدوى عن أصل حكاية الدرويش الأكبر الذى تردد كل الحارة ذكره دون أن يراه أحد، فيسأل الطاعنين في السن فاختلفوا وتحرى في ديوان الأوقاف، وأخيراً لجأ إلى العقل الذى علمه أن يرى التكية والدراويش ولا يرى الشيخ الأكبر الذى تردد كل الحارة ذكره دون أن يراه أحد، وانتهى بأن يتفرغ لخدمة أهل الحارة، بأن يفتح مكتب خدمات متنوعة من سمسرة لزواج.. لعمل.. إلخ فالخدمات الأرضية أكثر فاعلية من البحث عن مجهول.

على لسان هذا الطفل ومقابل ما يقوله ـ الشيخ ذكرى ـ يعترف ـ نجيب محفوظ ـ في نهاية حكاياته قائلا: «حتى اليوم لم أجد الشجاعة الكافية لمخالفة القانون، ولكن في الوقت نفسه لا أستطيع تصور تكية بلا شيخ أكبر، وبمضى الأيام لم أعد أرى التكية إلا في موسم زيارة المقابر فألقى عليها نظرة باسمة، واستقبل ذكرى أو أكثر وأحاول أن أتذكر صورة الشيخ أو توهمت ذات مرة أنه الشيخ، ثم أمضى، نحو الممر الضيق الموصل إلى القرافة».

فالموت إذن هو مخلصنا من هذا الوهم، وأيا كانت متوافقةأو صادرة هذه الرؤية الوجدانية التى يهمس بها ـ نجيب محفوظ ـ فعلينا أن نعيش أحداث حارتنا التى ترتفع فيها نبابيت الفتوات لتتحرس الألسنة الناقدة وتمارس أساليب القهر والفحش والعنف جنباً إلى جنب مع البراءة والنقاء، والبحث عن الخلاص، غير أن المخلصين مطاردون أبدا بتهمة الجنون والإشاعات وخسيس التلفيقات.

وأخيرا نصل للحن التراركى السيمفونية الروائية عن الحارة المصرية التى استحدثها نجيب محفوظ ـ فنجد ـ ملحمة ـ الحرافيش ـ تقدم في المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الوهمية الجوهرية، بين الوجود والماهية بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالى.

هى أنشودة بحث ومعاناة عن تحقيق العدالة والكمال في الحارة تبدأ بسرد ـ حياة عاشور الناجى ـ اللقيط المجهول الأب والأم والذى أنشأه ورباه الشيخ الضرير ـ عفرة زيدان على التقوى والحب والخير والشجاعة ووصل إلى الفتونة، فأقامها على خدمة الحرافيش وجعلها حماية للضعفاء والفقراء، وألغى عهد البلطجية، ولقد ترك لابنه وخليفته ـ شمس الدين ـ أن يضع قوته في خدمة الناس لا الشيطان.

ولقد حقد الأعيان وكبار التجار على ـ عاشور الناجى ـ وذريته وحاولوا باستماتة العودة بالفتونة إلى عهدها القديم، حيث تصبح سلاحا في أيديهم ضد الحرافيش وتم لهم تحقيق هذا الهدف في تحويل ـ سليمان بن شمس الدين الناجى إلى صفهم وظل ـ

نجيب محفوظ
ثمن الكتابة

عاشور الناجي - أسطورة وحلماً، وعاشت الحارة حياتها العادية الاستغلال والموت والقهر والميلاد، ولكن ظل أبداً الحلم فى العودة لعصر - عاشور الناجي - الذى اختفى مع الأناشيد التى ظلت تتردد خلف جدران التكية.

وتمتلئ الرواية بنفس ملحمى بسرد قصة حياة البشرية من المجهول ولدت وإلى المجهول تسير، ويختار نجيب محفوظ إيقاع وتكثيف وإيحاء الصور الشعرية وإيقاعها فى سرد وقائع الأحداث ورسم نماذج الشخصيات وتومض من حين لآخر تأملات غاية فى العمق عن تراجيدية الصراع الإنسانى بكل جوانبها من الميلاد والموت والحب والكراهية.

إنها صورة بانورامية لا متناهية عن حارة مصرية تحدها معالم ذات رمز واضح، التكية والسور العتيق، رمز للغيب للمجهول للأصل واليقين، والله، تنثال منها الأناشيد بلغة فارسية، عندما نترجمها نجدها تعليقات ذات رنة صوفية عن - المأساة والملهاة - فى حياة البشر، ثم - الزاوية - والسبيل وحوض الحمير ودكان شيخ الحارة، والبوظة وأخيراً المقابر والخلاء، ووسط كل ذلك تظل وترتفع أصوات الحياة والنبابيت، وتغتال البراءة والطيبة والشهامة ويسيطر الشر والعنف وتستمر الحياة.

وهذه هى قيمة نجيب محفوظ الجوهرية حيث أثبت بملحمة الحرافيش إضافته لفنية الرواية العالمية برؤية لها أصالتها وخصوصيتها فى الموضوع والبناء الفنى والأسلوب التعبيرى خاصة بكاتب مصرى عربى، اكتشف صوته وصوت حضارته حضارة شعبه العريق فقدم رؤيته الروائية بلغة وبناء مفردات جمالية، تحافظ على أصالة التراث فى الحكاية والشخصية وفنون السرد والمكونات التراثية للإنسان المصرى العربى ثم وهو الأهم تعانق المعاصرة وكل ما عرفته أساليب الرواية الحديثة بدون ادعاء أو اصطناع ومن هنا كانت عالميته التى انتزعها بانغماسه فى خصوصيته وحياتنا المصرية الشعبية المكثفة والأسطورية.

ثانياً: وحدة المكان.. المقهى كنافذة على صخب الحياة ولهوها.

يشكل حضور - المقهى - كمكان له خصوصيته وعبقه الشعبى ودلالته الاجتماعية كملتقى لنماذج من البشر والعلاقات والمصالح.. يشكل تواجداً ساطعاً يدعو للتساؤل والدراسة فى كلية الإبداع الروائى لنجيب محفوظ.

دائماً ما نلتقى فى رواياته بالمقهى كفعل روائى وعنصر أساسى حيوى من عنصر مكونات البنية الروائية تتركز وتتشابك وتتلاحم الأحداث وتنمو وتتصاعد درامياً وتصبح مركزاً وبؤرة تجمع للشخصيات والأنماط الروائية التى يلتقطها بمهارة وعمق وشمولية نجيب محفوظ من هدير وصخب الحياة المصرية فى عمق أعماق الأحياء الشعبية فى مدينة القاهرة، ويصبح المقهى شاهداً على حركة التاريخ المصرى وتتابعات أحداثه التاريخية التى تشكل وتصوغ مصائر رواده وتصبح مادة لتعليقاتهم وحواراتهم.

ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر مقهى زقاق المدق، ومقهى خان الخليلى، ومقهى محمد عبده التاريخية فى العسكرية ومقهى الكرنك وأخيراً مقهى - قشتمر - آخر روايات نجيب محفوظ وقمة النضج فى استخدام المقهى كشاهد ومكان وإطار لتطورات الحياة السياسية فى مصر من ثورة ١٩١٩ حتى حادث المنصة.

لقد أدرك نجيب محفوظ بحسه الروائى الواقعى الإنسانى المفهوم بتصوير ورصد وتجسيد واقع وحياة مدينة القاهرة والاستماع لنبض وإيقاع الشارع المصرى السياسى والاجتماعى والأخلاقى بجانب التعرف على نماذج البشر فيها وصخب وصراعات الحياة وتداخل وتضارب المصائر - أن المقهى كملتقى جماهيرى حى هى النافذة السحرية والبؤرة الحياتية التى توصله إلى فهم وتأمل واستيعاب شمولية حركة المدينة الهادرة المتدفقة.

غير أن من اقترب وصادق نجيب محفوظ الإنسان يعرف جيداً أنه صادق فى موقفه، فهو من أشهر كتابنا الكبار خبرة ودراية وجلوساً على مقاهى القاهرة والإسكندرية، وقد أتيح لى شرف مصاحبته فى كل مقهى أذكر منها (صفية حلمى) كازينو الأوبرا، وريش والفيشاوى وكازينو قصر النيل وعلى بابا وعرابى بميدان الجيش بالعباسية، وهذه المقهى تجد صورتها مجسدة فى روايته الأخيرة (قشتمر) ففيها كان يلتقى - نجيب محفوظ - وهو من أبناء العباسية بأصدقاء الطفولة والصبا من أبناء العباسية كل خميس، وتدور الأحاديث والحوارات حول الحياة الخاصة والعامة وتناقش الأحداث السياسية والتحولات التى تمر بالوطن فى الأربعين عاماً الأخيرة خاصة فى عهدى عبدالناصر والسادات وأكاد أتعرف بعد أن قرأت رواية (قشتمر) على واقع وأصول النماذج التى صورها فى فضاء الرواية ونابع حياتهم من الطفولة حتى الشيخوخة فى سياق الحياة السياسية.

كان نجيب محفوظ يرفض أن يقتحم جلسته الأسبوعية عصر كل خميس أياً من الأدباء الذى يلتقى بهم فى أماكن أخرى أبرزها (ريش) فهذه الجلسة تضم أصدقاء الطفولة والعمر من أبناء الحسينية والجمالية والعباسية أنماط متباينة تجار وأعيان وموظفين وضباط جيش وشرطة محالين على التقاعد وصعاليك وندماء.. وكان ممنوع فيها مناقشة أى موضوع فى الأدب والفكر والفن وكان أصدقاء طفولة - نجيب محفوظ - يتبسطون معه فى الأحاديث وينادونه (يانجيب) وقد عرفت عبر جلساتهم أسرار وخبايا عن حياة نجيب محفوظ وطفولته وشبابه ورجولته تثبت مصريته الأصيلة وطابعه الساخر الحكيم... والواقع أن نجيب محفوظ أكبر صانع أقنعة فهو يرتدى قناعاً مختلفاً فى كل مكان وبحكم علاقتى لاحظت ذلك فهو بمكتبه بوزارة الثقافة غيره فى مقهى ريش، غيره فى مقهى الفيشاوى غيره فى مقهى عرابى، ولقد عرف جمال الغيطانى أنى اقتحمت جلسته هذه الخاصة

فحاول أكثر من مرة حتى انضم إلى هذه الجلسة وبعده جاء يوسف القعيد وشعرت أن نجيب محفوظ لم يكن يرتاح ليوسف القعيد لأنه فى هذه الجلسة يتكلم على حريته ويتخفف من حذره.

وتشتهر قهوة عرابى الذى أسسها فتوة الحسينية عرابى بالنرجيلة وقد حدثنا نجيب محفوظ عن غرامه بشرب الشيشة فترة طويلة من حياته ويصف طقوسها فى المقهى وبأنها أرقى وأنظف نرجيلة فى مصر وتقدم دخان عجمى مستورد وكيف كان يرتدى البالطو فوق الجلبية فى الشتاء وأثناء كتابة الثلاثية وينزل ليدخن النرجيلة ولا أنسى حديثه وذكرياته عن جلوسه صيفاً فى مقهى الفيشاوى يدخن النرجيلة لأنه فى فصل الصيف يصاب بالحساسية فلا يقرأ إلا الجرائد والمجلات،وكنا نجلس مع نجيب محفوظ مساء كل يوم اثنين بقهوة الفيشاوى أنا وإسماعيل العدلى - رحمه الله - ويوسف القعيد والغيطانى وقلة من الأصدقاء نثق فيهم وحدثنا نجيب محفوظ عن ذكرياته وطفولته فى حى الحسين ومقهى زقاق المدق والفيشاوى الذى كان أيضاً فتوة مشهوراً ولكن عرابى هزمه وأحاله على التقاعد كنا ندخن النرجيلة وأقنعنا نجيب محفوظ رغم قربه من السبعين أن يشرب نفساً، وكان منظرا خالدا لا ينسى وهو يشد النفس ويقبض على اللاى بمعلمة ويمضى الدخان من تنفسه من أنفه كابن لحوارى القاهرة العتيقة.

وكان نجيب محفوظ الذى يتبع نظاماً حديدياً فى الوقت والمواعيد يغادر المقهى فى الساعة الثامنة مساء وكنا نصحبه أنا والغيطانى والقعيد إلى حاتى فى ميدان الجيش حيث يشترى ٢كيلو كباب ويحمله بين يديه ونصحبه فى التاكسى حتى ميدان التحرير ونتركه يتجه إلى الهرم حيث سهرة الحرافيش المتهورة.

والذكريات عديدة لا تنتهى فى صحبة نجيب محفوظ بالمقاهى نتوقف عند هذا القدر لندرس مدى انعكاس وتأثر رواياته بهذه الخصوصية كمدخل لقراءة أعماله أقصد المقهى كمكان ودلالة.

فى رواية [زقاق المدق] يصور ويرصد نجيب محفوظ أحداث ووقائع الحرب العالمية الثانية وتشكيلها لمصائر أبطال وسكان الزقاق وأبرزهم حميدة وعباس الحلو... ونطل عبر مقهى المعلم كرشة على الحياة المصرية الشعبية بكل موروثها وأعرافها وتقاليدها... غير أن العمق الفكرى فى هذه الرواية هو الوقوف عند قرارات وسياسات تحدث فى عواصم العالم لندن وباريس وموسكو تؤثر وتصوغ وتشكل مصائر سكان هذا الزقاق الضيق المسدود فى حى الحسين ولعل الدلالة الرمزية فى بداية الرواية والتى ترمز لبداية عصر جديد وحياة جديدة وتأثير ظهور المذياع أو الراديو فى حياة المصريين تتجسد فى هذه اللقطة وهى طرد المعلم كرشة للراوى الذى تعود أن يسرد على زبائنه ملاحم الزناتى خليفة وعنترة والزير سالم طرده لأنها امتلك مذياعاً ليسلى رواد المقهى.

أما مقهى خان الخليلى فكان يجلس فيها المثقف الضائع والموظف المغمور أحمد عاكف مع المعلم نونو لنطل على حياة خان الخليلى فى هذه الرواية الحزينة [خان الخليلى]

وفى بين القصرين... نجد قهوة محمد عبده حيث كان يلتقى فهمى مع ثوار ١٩١٩ يتناقشون ويدبرون المقاومة ضد الاحتلال الإنجليزى.

[illegible] مقهى (الكرنك) هى الشاهدة والنافذة التى أطللنا عبرها على وقائع وانجازات وتجاوزات المرحلة الناصرية، وصدامها مع المثقفين خاصة اليسار والأصوليين الإسلاميين، رصد وسجل نجيب محفوظ بالصورة والتحليل وتصوير النماذج العديدة لروادها وأبرزهم الطلبة جيل الثورة وصدامه مع أجهزتها البوليسية والأمنية، وسرد وقائع الاعتقالات والمطاردة والتعذيب اللاإنسانى وتوقف عند فجيعة هزيمة ٦٧ وما أحدثته من شرخ فى النظام الناصرى، ومن صاحب نجيب محفوظ وجالسه فى أشهر المقاهى يعرف بالبصيرة أنه فى تصويره مقهى الكرنك استفاد من خبراته بجلساته معنا فى مقهى ريش والنوادر والوقائع التى لدى عن جلساته معنا فى مقهى ريش عديدة ومتنوعة تدل على يقظة نجيب فى مراقبة الأوضاع السياسية والثقافية عبر القهوة فقد كانت مقهى ريش مجمعاً للمثقفين والسياسيين والمتمردين والجواسيس وبقايا الارستقراطية والبرجوازية المصرية والتجار والسماسرة والأفاقين والشواذ وأعتقد الآن أن نجيب محفوظ لولا بلوغه من العمر ٨٧ وضعف صحته لكان جلس على مقهى زهرة البستان ليرصد التجمعات الجديدة للمثقفين والكتاب والفنانين المهمّشين.

أما رواية (قشتمر) آخر روايات نجيب محفوظ والتى هى أغنية لرحلته المبدعة فى الرواية أو هى غناء البجعة عندما تشعر بالنهاية فهى ذروة واكتمال ملحمته الروائية التى اتخذت من المقهى كمكان ونافذة يطل عبرها على ملحمة الحياة المصرية منذ ثورة ١٩١٩ حتى حادث المنصة واغتيال السادات من خلال حياة أربعة نماذج من روادها من أبناء العباسية يتفاوت انتسابهم الطبقى وميولهم السياسية والثقافية هما صادق صفوان وإسماعيل قدرى وحمادة يسرى وطاهر عبيد... يرصد نجيب حياة هؤلاء وأبنائهم وأحفادهم فى سياق تطور الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ويستخدم نجيب محفوظ بمهارة واتقان خصوصية مقهى قشتمر كفعل روائى ينمو عضوياً مع الأحداث ومزاج وأعمار الشخصيات ويصبح هو الملاذ والمستقر لهم منذ أن عرفوه فى العشرينات وحتى التسعينيات وهو يتجدد مع تجددهم ويتشيخ مع شيخوختهم ويظل شاهداً على كل أحداث حياتهم، كذلك يحكى الكاتب بشاعريته ميلاد حى العباسية حيث القصور والفلل والحدائق فى العباسية الشرقية والمنازل الصغيرة بحدائقها والغيطان والفضاء والهدوء وعازف الربابة المتسول بجلبابه على اللحم يطوف بشوارعها مغنياً..

أمنت لك يادهر... ورجعت خنتنى ثم بمرور الزمن تتغير معالم العباسية وتتهدم السرايات والفلل ويحل محلها عمارات من الأسمنت وتزدحم بسكان وطبقات جديدة وضجة وحوانيت وأسواق وباعة جائلين.

إنها بانوراما مصغرة لحى عريق من أحياء القاهرة يسرد حكايتها بنفس ملحمى - نجيب محفوظ - ليحكى حكاية البشر فى ٧٠ عاماً بكل طقوسها السياسية والاقتصادية والأخلاقية.. إنه الزمن مجال حركة الإنسان وهو المستمر فى صيرورة محطماً الغناء ولاهياً بالبشر ورغباتهم وآمالهم وطاوياً حياتهم.

نجيب محفوظ ثمن الكتابة

ثالثا: الوظيفة وخدمة الميرى

من محاور ومداخل العالم الروائى الشاسع لنجيب محفوظ، محور الوظيفة وعالم الموظفين المعتم الزئبقى،فلا تخلو رواية له خاصة فى مرحلة الواقعية النقدية والواقعية الرمزية من نماذج حية ناقصة متقنة البناء للموظف الحكومى والقطاع العام فى الجهاز البيروقراطى العتيق فى مصر.. الموظف المنضبط السلوك والملتزم بالقواعد واللوائح والمعرقل لخدمات الجماهير والروتينى فى العمل والأداء والمتعالى على أصحاب الحاجات... بجانب تصوير همومهم ضيقة الأفق عن العلاقات والترقيات والنقل واللجوء إلى أسلحة النفاق والتزلف والمداهنة للرؤساء والمديرين والوزراء،وبعضهم نماذج مثقفة مزدوجة الحياة، تعيش الروتين فى الوظيفة نهاراً ثم تتجرد من قيود وسدود هذا العالم الكئيب فى القراءة والكتابة وبعضهم يلجأ لتعويض شعوره بالامتهان فى الوظيفة فيلجأ إلى الخمر والقمار والجنس والصعلكة والجلوس على المقاهى كذلك نقد - نجيب محفوظ قيم وسلوكيات الموظفين وتنازلاتهم من أجل الوصول والصعود للسلم الوظيفى لدرجة التضحية بالشرف والكرامة وأبرز مثال على ذلك (محجوب عبدالدايم) بطل (القاهرة الجديدة) عقد صفقة مع وكيل الوزارة فى العهد الملكى بأن يتولى سكرتارية الوزير مقابل التنازل عن زوجته الجميلة الصغيرة لتسلية وكيل الوزارة.

وحسين فى بداية ونهاية، وأحمد عاكف فى خان الخليلى وكمال عبدالجواد فى السكرية الذى رغم ثقافته وضعه كمفكر حائر لابن أخته خديجة المعذب من الوزير الشاذ جنسياً لكى يتوسط له فى عدم نقله من القاهرة، وكذلك يبين فى الثلاثية نموذج الموظف المنفلت المهزار المنهزم بالعوالم والجنس وعيسى الدباغ الوفدى الذى قضت الثورة على أحلامه فى الصعود بنهاية حزب الوفد فلجأ إلى الإسكندرية بفتات عزيته ويدفن أحزانه فى السكر وفى معاشرة ابنة الليل.

وبطل ثرثرة فوق النيل هو المشرف على مزاج نماذج المجتمع المصرى بعد الثورة مطول دائماً حتى وهو يكتب خطاباته الوظيفية ومن أهم نماذج الموظفين الوصوليين (سرحان البحيرى) الموظف الكبير فى القطاع العام وعضو لجنة العشرين فى الاتحاد الاشتراكى والذى اغتصب زهرة الرمز الساذج لمصر وانتحر عندما كشف أمر حصوله على رشوة فى إحدى الصفقات.

لقد نقد نجيب محفوظ عبر نموذج الموظفين العهد الملكى وعهد الثورة وكشف عن ذبذبة ووصولية أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة.

غير أن أكمل وأنضج نموذج للموظف فى روايات نجيب محفوظ نجده فى رواية (حضرة المحترم) المكرسة كلها لنموذج الموظف وتناقضاته وسلوكياته وحلمه الدائم بلقب ودرجة المدير العام إن بطل الرواية (عثمان بيومى) بدأ الوظيفة بالانحناء لصاحب السعادة المدير العام، وظل يترقى فى معبد الجهاز الحكومى المصرى ببعده التاريخى الذى يصل إلى ٧ آلاف عام ككاهن يصعد درجات معبد آمون، هو محترم الآن غير أن أحدا لا يعرف أنه متزوج، وهو خائب الأمل حزين وضائع، هدف حياته تكشف عن خواء وعبث، لقد ضاع ما فات ولحظة أن قرر الاعتراف بزواجه بسكرتيرته (راضية) ومواجهة الواقع بشىء من الصراحة سقط وأصيب بذبحة صدرية الآن هو راقد رغم أنه أصبح المدير العام، الإله الصغير غير أنه بلا مستقبل وبلا أمل فى الحياة.

ولقد اجتهد - بلا جدال - نجيب محفوظ فى الاستفادة من خبراته الطويلة فكشف وعرّى نوعية الموظف فى مجتمع طبقى وحدد الزمنية التاريخية فى ظل النظام الملكى، غير أننا نظلمه لو لم نعترف بوجود هذه النوعية من الموظف الصغير فى آلة الدولة المصرية حتى الآن، فمصر بعد ثورة ٥٢ وبرغم التعديل فى التركيب الطبقى مازالت لكل ذى بصيرة تعانى نوعية أخرى للصراع الطبقى وربما أكثر شراسة خاصة بعد السبعينات الكئيبة وتراجعاتها غير أن جوهر رؤية نجيب محفوظ لإشكالية الموظف الصغير هى تأصيل وحدة الموضوع الرئيسى فى عالمه الروائى وهو أساسا تمجيد ذاتية البرجوازى الصغير (الموظف) على حساب الواقع الموضوعى لبيئته مما يؤدى إلى إفقار ذاتيته الإنسانية بل تدميرها.

هذا التناول والتصوير والتجسيد والنقد والتعرية والرصد لحياة وهموم وفكر وسلوك الموظفين الذى أتقنه وأبدعه نجيب محفوظ بأستاذيته وبلغة فنية وآليات سرد متنوعة مصدرة خبرات نجيب محفوظ نفسه الذى عاش حياة الموظفين منذ تخرجه من الجامعه فى الثلاثينات حتى إحالته على المعاش ببلوغه سن الستين. لقد بدأ حياته بالعمل فى إدارة الجامعة المصرية جامعة فؤاد الأول، (القاهرة الآن) ولعل أستاذه مصطفى عبدالرازق هوالذى ألحقه بالعمل بها وكانت أزمة البطالة قد تحكمت نتيجة الأزمة الاقتصادية عام ١٩٣٠ ثم نقل إلى وزارة الأوقاف وعمل سكرتيرا لعلى عبدالرازق الذى كان وزيرا للأوقاف آنذاك فى حكومة الحزب السعدى حكومة النقراشى.

ثم مديرا لإدارة القرض الحسن بوزارة الأوقاف ثم نقل إلى مصلحة الفنون بوزارة الإرشاد القومى والثقافة التى أنشئت بعد الثورة وكان وزيرها الزعيم الوطنى فتحى رضوان ويقال إن يحيى حقى هو الذى اختاره بعد ذلك لتولى منصب مدير صندوق الدعم السينمائى.. ثم رئيسا لمؤسسة السينما حتى أصبح مستشارا لوزير الثقافة ثروت عكاشة وقد عرف فيما بعد أن عبد الناصر قد غضب عليه بعد توالى رواياته التى نقدت سلبيات الثورة ميرامار وثرثرة فوق النيل وكان عبد الناصر قارئا جيدا أو متابعا لنجيب محفوظ وقد توسط له ثروت عكاشة فنصح عبدالناصر بعدم اتخاذ قرار ضده واكتفى بجعله مستشارا له وقد عرف نجيب محفوظ بذلك بعد رحيل عبد الناصر.. وأخيرا بلغ سن الستين فأحيل إلى التقاعد والتقطه محمد حسنين هيكل ويبدو أن توفيق الحكيم لعب

دوراً فى ذلك فمين كاتبا متفرغا فى جريدة الأهرام التى نشر فيها معظم رواياته بعد الثلاثية بداية من رواية أولاد حارتنا حتى رواية قشتمر آخر رواياته العظيمة.

فنجيب محفوظ إذن موظف مثالى متمرس أمضى عمره حتى الستين فى خدمة الحكومة ولعل ذلك مكنه من المحافظة على استقلاله الفكرى والأدبى.. صحيح إنه عانى من ضياع نصف يومه فى عمل روتينى وظل مغمورا ودخله محدود غير أنه اتبع نظاما صارما فى المحافظة على وقته الذى كرسه بعد العمل فى القراءة والإبداع المتأنى وفى الانغماس فى الحياة العملية والممارسة الواقعية التى وسعت خبراته وأغنت تجاربه الحقيقية فتعرف على قلب ووجدان الناس العاديين المهمشين، ولم يهتم بالعمل فى الصحافة وضحالة وتناقضات تياراتها وانحيازها لكل سلطة ونفاقها وخفتها فى التناول ولم يطمح للشهرة والمناصب الصحفية التى تتم بنفاق السلطة والتبعية الفكرية لها فهو بخلاف إحسان عبدالقدوس ويوسف السباعى وفتحى غانم فرض وجوده عن طريق إبداعه الروائى ووصل إلى القارئ عن طريق الكتاب وليس المقالة المثيرة، لذلك كانت روايات هؤلاء الثلاثة الصحفيين مختلة البناء قريبة من الريبورتاج غير معتنية بالأسلوب واللغة وآليات السرد الحديثة وبدون رؤية فلسفية وموضوعها إجرائى آنى ينتهى بانتهاء المرحلة السياسية والتغيرات المتلاحقة غير أن ذلك حديث يطول يحتاج إلى دراسة مستقلة سبق أن عالجناها فى كتبنا عن الرواية المصرية المعاصرة.

لقد عرض مصطفى وعلى أمين على نجيب محفوظ أن يكتب لأخبار اليوم قصة قصيرة كل أسبوع لقاء مكافأة مغرية وكان وقتها فى الفترة من الأربعينات أو منتصفها موظف بالأوقاف لا يزيد مرتبه عن ٣٦ جنيها فرفض هذا الإغراء لأنه يؤمن أن كتابة القصة تحتاج وقتاً واستعداداً ودراسة فى حين قبل توفيق الحكيم هذا العرض وكتب مسرحيات ذات فصل واحد أسبوعيا جمعها بعد ذلك فى كتابه مسرح المجتمع فكانت معظمها مسرحيات مسلحة حقيقية سريعة الموضوع والبناء الفنى إجرائية ووقتية، بخلاف روائعه شهرزاد وأهل الكهف وإيزيس إلخ.

ولقد أتيح لى الاقتراب من نجيب محفوظ أثناء أدائه مهام وظائفه وزرته أكثر من مرة فى مكتبه كمدير لصندوق دعم السينما وكرئيس لمؤسسة السينما، فقد كنت أحضر له أدوية غير موجودة فى السوق وكذلك الفيتامينات التى يحرص على تناولها لمرضه بالسكر وكنت أيامها أعمل محاسبا فى مؤسسة الأدوية، وكنت ألاحظه وهو يؤدى عمله بانضباط ودقة وكفاءة وينسى شخصيته كروائى كبير ولا يتناقش مع أحد فى الأدب كذلك زرته فى قصر عيشة فهمى عندما أصبح مستشارا لوزير الثقافة ثروت عكاشة قبل أن يحال إلى المعاش.. وأتذكر واقعة تثبت التزامه باحترام العمل ودقته فى المواعيد أنه صاحبنى مرة قبل الموعد الرسمى للخروج وكانت الساعة الواحدة.. فتوقف عند الاستعلامات واستأذن فى الخروج مبكرا فى حين أنى كنت أحطم المواعيد رغم إنى فى بداية حياتى فى الوظيفة وأغادر المؤسسة دون أن أكلف خاطرى أن أقوم بإبلاغ الاستعلامات سبب خروجى المبكر.

ولشهرة نجيب محفوظ كموظف ملتزم بالقواعد ولأنه أكثر كتابنا تصويرا وتجسيدا ونقدا لأوضاع ونماذج الموظفين فى كل العهود.. قال لى الروائى السودانى الطيب صالح وكنا فى قطار البصرة العراقى نسهر ونشرب ونتحاور حول أوضاع الرواية المصرية والعربية قال لى إن أدب نجيب محفوظ أدب موظفين وطبعا هذا حكم عام فكما أثبتنا فى دراستنا و(كتابنا الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ) أن مداخل ومحاور عالمه الروائى متعدد الجوانب والزوايا والرؤى والاهتمامات الإنسانية والميتافيزيقية.

ولقد حكى لى أصدقاء طفولة نجيب محفوظ فى مقهى عرابى وخاصة زملاءه من موظفى وزارة الأوقاف نوادر عديدة مبكية ومضحكة عن نجيب محفوظ الموظف غير أنى أكتفى بموقف ساخر يدل على ذكاء نجيب محفوظ الوظيفى الذى جعل طموحه الإبداع الأدبى والتكوينى وإهمال الطموح الوظيفى والترقى والعلاوات.

عقب تخرجى من كلية التجارة عام ١٩٦١ التحقت كمحاسب يعمل فى شركة مقاولات قطاع خاص وكانت أول تجربة عملية لى فى الوظيفة وكما تعلمنا فى الكلية كنا نظن أننا سنعمل وزراء مالية أو مديرين بنوك وشركات كانت دراساتنا نظرية تحتقر العمل اليدوى والتدريب العملى.

فلم أصمد فى العمل أكثر من عشرة أيام وقد كانت صداقتى قد توطدت مع نجيب محفوظ ووجدت فيه الرائد والأستاذ يقرأ لى محاولاتى الأولى فى القصة والنقد وما نشرته فى صحف بيروت كما كان يقرأ ويشجع جمال الغيطانى وكنت أحكى له عن مشاكلى الخاصة وعندما حكيت له عن تجربة تركى للعمل بسرعة ضحك ثم بدأ يحدثنى عن نصائح وقواعد يجب اتباعها لكى أستمر كموظف وفى نفس الوقت أقرأ وأكتب وأن لا أشغل نفسى بالعمل فى الصحافة التى ترتبط بمزاج السلطة السياسى المتغير بجانب الخفة والسطحية والإثارة والعلاقات العامة والتوازنات التى تشيع فى هذه المهنة المتعبة المخاتلة المريبة.

قال نجيب محفوظ عندما انتقلت للعمل فى وزارة الأوقاف اختاروا لى قسم الاستحقاقات الذى يعد المرتبات والأجور عمل حسابى مرهق وعرف رئيس القسم وكان مستبدا وكاهناً فى البيروقراطية أنى خريج فلسفة، لذلك كلما أخطأت فى حسابات المرتبات يهزأ بى ويناديني تعالى ياسى أرسطو روح ياسى أفلاطون حتى مللت هذا الوضع فنصحنى زميل قديم فى الوزارة عندما أخبرته بذلك وبجانب انى وجدت هذا العمل مرهق لايعطلنى أقرأ وأكتب كعادتى فى المجلات الأدبية وأهمها المجلة الجديدة لسلامة موسى والسياسة والرسالة والرواية إلخ فنصحنى قائلا أطلب نقلك إلى إدارة الأرشيف فهناك ستعمل عمل روتينى تسجل المراسلات الصادر والوارد وسألته كيف تتم موافقة كل من رؤساء القسمين قال: بسيطة فلان رئيس قسم الاستحقاقات مدمن للخمرة ويشرب الروم فاشترى له زجاجة وفلان رئيس قسم الأرشيف يشرب سجاير نبول العربى فاشترى له أروصة سجائر فأخذت بنصيحته وتمت الموافقة ونقلت إلى قسم الأرشيف أسجل الصادر والوارد من المراسلات وأنصرف بعد ذلك بكل جهدى للقراءة والإبداع.. وبعد ذلك بسنين طويلة

نجيب محفوظ ثمن الكتابة

أدركت حكمة نجيب محفوظ وطبقتها فلم أهتم بالمناصب الوظيفية وجعلت كل اهتمامى للأدب والنقد والتكوين الفكرى.

رابعاً: العائلة الروائية

عائلة نجيب محفوظ الروائية التى ظهرت فى كلية أعماله منذ (القاهرة الجديدة) وحتى قشتمر آخر رواياته لاتتعدى زغم التنويعات المختلفة والمراحل التاريخية والسياسية وتطور الحركة الوطنية منذ ثورة ١٩١٩ حتى حادث المنصة، لا تتعدى النماذج التالية:

١ - انتهازيون ومساومون وتجار فرص اجتماعية أبرزهم محجوب عبدالدايم فى (القاهرة الجديدة) وحميدة فى زقاق المدق... الخ

٢ - ثوريون يطرحون أفكاراً يسارية تتغير وتتعمق وتتشكل مع طبيعة المرحلة التاريخية وما تطرحه من مهمات وهم كالأشباح الفكرية ويعلو صوت الكاتب على وضعية الشخصية نجدهم فى (على طه) فى القاهرة الجديدة، و(أحمد راشد) فى خان الخليلى، و(حسين) الذى قرأ للفابيين فى بداية ونهاية وأحمد شوكت فى الثلاثية، وعثمان خليل فى الشحاذ، ومنصور باهى فى ميرامار، و(سماره بهجت) فى ثرثرة فوق النيل، و(حلمى حمادة) فى الكرنك.

٣ - وفديون ينتمون لحزب الوفد منذ صعوده وحتى انهياره أتقن نجيب محفوظ رسم وفهم نماذجهم فميوله وفدية وهو يقدس سعد زغلول والنحاس أبرز نماذجهم نجدها فى (فهمى عبدالجواد) جيل ثورة ١٩١٩ فى بين القصرين و(رياض قلدس) فى السكرية، والرحيمى فى ميرامار وعيسى الدباغ فى السمان والخريف.. ونماذج أخرى فى قشتمر.

٤ - متدينون لهم أفكار حالمة عن عدالة تعانق ما بين السماء والأرض يظهرون حتى عام ١٩٤٦ فى شكل محدد اجتماعيا وسياسياً وينتمون لحركة الإخوان المسلمين أبرزهم رضوان عاكف فى السكرية، وسيد قطب فى المرايا وهو من أوائل نقاد نجيب محفوظ.

إن تتابع ظهور هذه النماذج فى كلية أعماله الروائية يؤكد مقولة إننا لا نتعرف فى شخص بلغ الأربعين من عمره، الطفل أو الصبى الذى كان فيما مضى، ومع ذلك فرغم تغير لون الشعر وحتى الطبع نفسه ورغم أن قابلياته تنمو وتتولد لديه أزواقاً جديدة وتفرض المعارف الجديدة نفسها عليه بجانب تتابع المواقف الجديدة نفسها عليه بجانب تتابع المواقف الجديدة فى حياتنا، فإن هذا الكائن نفسه، هو الذى ينمو، بشخصيته ومسلمات شخصية.

هذه محاولة متواضعة لاكتشاف محاور ومداخل العالم الروائى لنجيب محفوظ لا ننكر وجود محاور أخرى فكرية وميتافيزيقية وإنسانية وفلسفية فى أعماله تحتاج دراسات أخرى حاولنا الاقتراب بها فى كتابنا عن نجيب محفوظ (الرؤى المتغيرة فى رواياته الصادرة عام ١٩٩١ وأوشكنا أن ننتهى من كتاب آخر نستكمل به دراساتنا عنه فهو منبع وكنز لا ينفذ وأعظم ما فيه أنه على حد قول الروائى توماس مان فى محاضرته عن هوميروس قال (عظيم أنت لأنك تعرف كيف تبدأ ولكنك لا تعرف كيف تنتهى)

ولعل آخر ما نقوله فى مناسبة عيده السابع والستين أن نعود لبداياته الأولى لنكتشف أصالته ورؤيته التقدمية الإنسانية حيث تغلب فى إعداد المجلة الجديدة لصاحبها سلامه موسى فنجد مقالة له وهو طالب نشرت فى عدد أكتوبر ١٩٣٠ أثناء الأزمة الاقتصادية وحكومة صدقى التى ألغت دستور ٢٣ وكانت تمثل البرجوازية المصرفية وتقهر الشعب يكتب عن احتضار معتقدات وتولد معتقدات فيختمها بهذه الكلمات التى تدل على نزعته التقدمية ورؤيته وبصيرته لما يحدث الآن حول مصير الاشتراكية فى نهاية القرن العشرين.

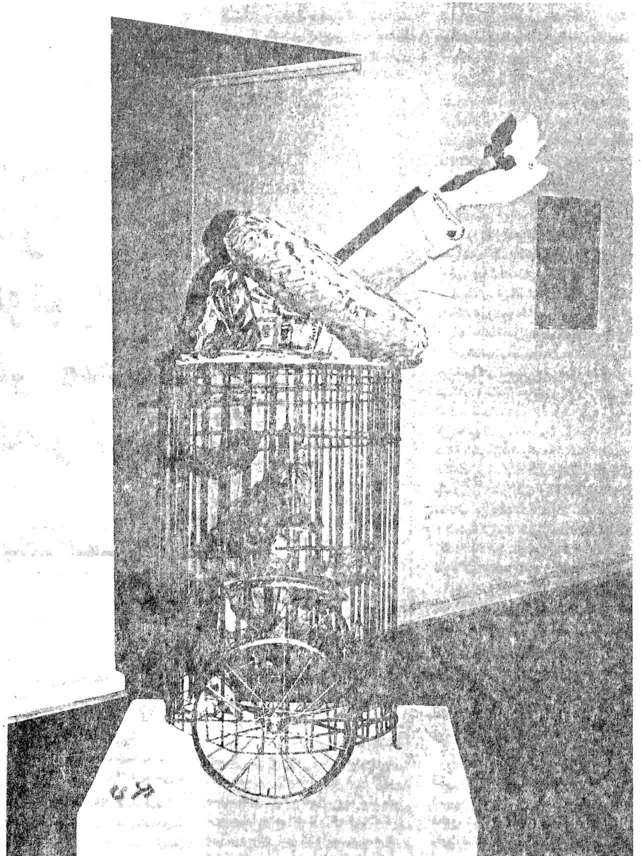
يقول (وهنالك أسباب كثيرة أخرى تجعلنا نكاد نوقن بأن المستقبل للاشتراكية ولكن بحثها الآن لا يعنينا.

ثم لا يفوتنا أن نذكر أن سعادة الاشتراكية الموعودة دنيوية تنال فى هذه الحياة لا فى حياة أخرى وأنها لذلك قد تعجز - لسبب من الأسباب - عن انجاز وعودها تامة تامة كاملة وعليه فينفض من حولها أعظم مؤيديها حماسة ونشاطاً، ولكن لا ننسى كذلك أن الكمال فى الدنيا ضرب من المستحيلات وأنه وإن كانت الاشتراكية لن توصلنا لحالة من النعيم لا مطلب خلفها إلا أنها تستطيع أن تنتشلنا من حالتنا هذه إلى خير منها، وليست الاشتراكية نهاية ما يمكن أن يتطور إليه النظام الاجتماعى وعليه فالتطلع للأحسن سيدفعنا دائماً للتنقيب عما فيه سعادتنا ورفاهيتنا.

وجملة ما أريد أن أقوله عن هذا الأمر أنه لو خاب أملنا فى الاشتراكية بعض الخيبة فليس معنى ذلك أننا نرغب فى الرجوع إلى حالتنا الأولى السيئة - الحالة الحاضرة - إنما يجعلنا ذلك نزيد إيماناً بالتطور الذي هو الخالق الوحيد للاشتراكية وغيرها من الآراء والعقائد».

لقد أدرك نجيب محفوظ منذ بداياته وكوريث لتراكم وتراث حضارى مصرى عربى عريق أن الحقيقة الجماعية تتجاوز أقنعة كل فرد.

أطال الله عمره وكل عام وأنت يا أستاذى الجليل بخير. ■



المــرأة بين الواقع والفتونة في ملحمة الحرافيش

زينب العسال

قحظيت المرأة فى أدب نجيب محفوظ باحتفاء النقاد، فكتبت لطيفة الزيات عن المرأة فى أدب محفوظ مشيرة إلى تمرد المرأة ذات الميل اليسارى تحديداً مثل سوسن حماد فى «الثلاثية». وزينب دياب فى الكرنك وسمارة بهجت فى ثرثرة فوق النيل[١] وكان لحميدة «زقاق المدق» وزهرة «ميرامار» نصيب وافر من الدراسات يقول محمود أمين العالم عن زهرة «إنها أول فلاحة تتحرك فى رواياته - نجيب محفوظ - باحثة عن الاستقرار والمحبة على كثرة النماذج النسائية فى أدبه[٢] ويراها إبراهيم فتحى مصر الجديدة فى حياتها اليومية التلقائية. تحمل من الماضى ميراثاً ثقيلاً ولكنها عقدت العزم على أن تحقق أهدافها وقد جاءت زهرة لتنقل إلى شرايين البنسيون المتصلبة دمائها الحارة[٣] لقد «رصدت» الدراسات عن الرمز والرمزية أو رسمت صورة لواقع المرأة ومعاناتها خلال فترة التحولات التى شهدتها مصر.. وهذه الدراسة تعنى بتقديم صورة المرأة فى ملحمة «الحرافيش».. التى تبدو فيها المرأة منعزلة تماماً عن مجريات الحياة فى مصر، إنها مرتبطة بالحارة، بالحرافيش.. إن قدمى المرأة لم تخرج من الحارة إلا إلى الخلاء أو القرافة. ومن ابتعدت عن مجال الحارة ابتلعها الفضاء ولم يعد لها ذكر فى الحرافيش. لا يعنى ذلك أن المرأة كانت شخصية مهمشة أو حتى ثانوية، ثمة البطلة التى تزاحم الفتوات أو تطمح إلى الفتونة، وهناك المرأة الأم والمعلمة التى رسمت الطريق للابن، ومن ساندت الزوج لتحقيق آماله وأهدافه، ولعلى لا أبالغ حين أقول: إن المرأة ارتبطت بالفتونة فالفتونة تزدهر وينعم الحرافيش بالهناء والطمأنينة عندما تكون المرأة قادرة على معاونة الفتوة الابن والزوج.

المرأة تمثل ركناً أساسياً فى البناء الجمالى للرواية.. عالم الفتوات هو عالم - بالضرورة - قاصر على الرجال، لكن الرواية تلح على دور المرأة فى صنع الفتوة، وفى تحديد مصيره أحياناً. عالم الرواية يقدم بسخاء أنماطاً ونماذج للمرأة.. يجد النقد مادة ثرية حينما يضعها تحت ميكرسكوب النقد.. إنها نموذج أثير لدى كاتبنا نجيب محفوظ - الطبقة الشعبية فى أحد تجلياتها. لقد حفرت المرأة مساراً لا يمكن إغفاله رغم كثرة الأحداث وتشعبها وتشابهها أحيانا - إلا أن النموذج يظل معلنا عن نفسه متحدياً التقاليد والأعراف فيظل عالقاً فى الذهن والواجدان أو يتحول بالتدريج.

احتلت المرأة/ الزوجة والأم المشهد السردى كله.. أما الابنة أو الأخت فيأتى ذكرها عرضاً وما تلبث أن تنمحى من ذاكرة القارئ، وتتصارع المرأة العاشقة لتحتل مكانة الزوجة.

من العقيم يأتى الفيض

إذا سلمنا أن الحرافيش هى سيرة ممتدة لشخصية روائية «عاشور الناجى» الجد الأكبر للحرافيش، الذى التقطه الشيخ عفرة، ليعود به إلى بيته تتلقاه سكينة أول امرأة نلتقى بها، عقيم غير أن قلبها ولود بالحب، والعطف والحنان امرأة تمر «كالنسمة» غير أنها تمثل نموذجاً سائداً للمرأة المصرية، لا حول لها ولا قوة. تسير أمورها من خلال «بوصلة» عواطفها التى انحصرت فى الأمومة الغائبة، ثم ظفرت بظهور «عاشور» وتقترب من هذا المثل.. ضياء زوجة خضر الناجى، ارتمت فى حضن الدروشة بعد وفاة زوجها «صارت شيخة الحلم رؤيتها، والفنجان نافذتها والنبوءة الغامضة ترجماتها.. عشقت الجلباب الأبيض والخمار الأخضر والمبخرة النحاسية، ولكنها تختلف عن سكينة كبتت أمومتها لصالح علاقتها الزوجية التى وجدت فيها الحب والحنان والسلوى عن غياب الابن ومع فقد الزوج صار الملاذ لها هو الزهد.. انتفت حاجتها للناس والدنيا، لاذت بأوهامها فى حين رجعت سكينة إلى أهلها فى القليوبية. انتصار للحياة ومواصلة للمسيرة.

مجتمع الفتوات يؤمن بالحركة والقوة كأسلوب للحراك الاجتماعى ينكمش قدر الزهد، لا يلقى أحد بالاً له، ولهذا، وصفها أهل الحارة بالمجذوبة. ونعتها رمانة أخو زوجها «بأنها أصل البلاهة والبلاء».

أما زينب أولى زوجات عاشور الناجى فهى لا تتمتع بالجمال... على عتبات العنوسة تكبر عاشور بخمس سنوات، حادة الطبع، طويلة اللسان، سيئة الظن إلا أنها وفرت لعاشور التمتع بحياة زوجية سعيدة، أنجبت له الأبناء وتفانت فى تربيتهم، وتلبية حاجة الزوج، فهى مثال طيب للجد

والاجتهاد والوفاء ولم شمل الأسرة، ساعدت زوجها فى شراء الكارو، زينب تذكرنا بأمينة فى الثلاثية، التفانى فى التربية والمحافظة على تماسك الأسرة واستمرارها، كانت علاقتها بالأبناء علاقة تتسم بالود، فقد تمسكوا بالأم بعد زواج الأب من فلة. رفضوا دعوة الأب للخروج للخلاء.. فضلوا البقاء مع الأم فى الحارة ومواجهة مصيرهم. وإذا كانت الأم فى الثلاثية - فى بعض الاجتهادات النقدية - تعلى الاستسلام والخضوع لكلمة الزوج فإن زينب كانت على قدر كبير من الوعى بذاتها ودورها فى تماسك الأسرة قالت: «إنى أعمل أكثر منك، لولاى ما ملكت الكارو، وما اشتعل لك كانون» ص٣٣. وإذا كانت مواجهة أمينة لمغامرات السيد أحمد عبد الجواد هى الصمت والاستسلام، «فإن زينب ذهلت تماماً وطارت من رأسها عصافير» ص٤٨ حينما علمت بزواج عاشور لكنها استسلمت فى النهاية.

ومع ظهور فلة تلمح أصداء من المومس الفاضلة، هى ضحية للظروف الاجتماعية القاسية وغياب العدل(٤) .

فلة تقف بجوار نور فى اللص والكلاب وريرى فى السمان والخريف، وثمة زنوبة وعطية فى الثلاثية ونفيسة فى بداية ونهاية، كانت البداية مع تيتم فلة وتبناها درويش صاحب الخمارة، رآها شيطانة صغيرة من صنع شيطان كبير.. كان الجمال الصارخ من نصيب فلة، ولكنه لم يشفع لها فلم يعاملها أحد كأنها صغيرة، فواجهت الحياة بكل شراستها وعنفها داخل البوظة وبين السكارى.

عاشور وفلة كلاهما بلا أصل معروف، بزواجها منه تحولت حياتها حيث توفر لها الأمان، «ولشدة حبها له تسامح مع جهلها بكثير من الشئون النافعة كما تسامح مع كثير من العادات السيئة» ص٥٠ وقد حمتها الأمومة من غدر الحياة فهى امرأة شأنها شأن كثيرات لا تعرف الله ولا الأنبياء ولا الثواب ولا العقاب. فلة المرأة اللعوب تحيلها الأمومة مثالاً للأم فهى فى نظر شمس الدين «تقية محترمة ذات شخصية مؤثرة» ص١٠٦، لم تبخل بالنصيحة حتى بعد زواجه، أما شمس الدين فقد تعلق بها لدرجة الهوس حتى قال له عاشور الناجى يوماً: «الرجل الحق لا يتعلق بأمه مثلما نفعل» ص١٠٥ من نسل فلة - وحدها - رغم انجاب زينب لعاشور أبنائه الثلاثة حسب الله ورزق الله وهبة الله... فإن الفتوة تنحصر فى وحيدها «شمس الدين ونسله».

وإذا كان عاشور منذ زواجه من فلة صاحب الكلمة العليا، فإنه فى نهاية حياته لان لكلماتها وأخذ بمشورتها خاصة بعد عودته من الخلاء وسكنه بيت البنان «انظر إلى التحف حولنا، لاشك أنها غالية الثمن لم لانبيع بعضها لنأكل مثلما نعيش» ص٧٠ فقد اعتبرت ماوقعت عليه أيديهما رزقاً من الله. «ماطار طائر وارتفع إلا كما طار وقع».. نتذكر هذه العبارة جيداً لأننا سنصدم كثيراً بأمثلة تنطبق معها هذه العبارة.. هناك زهيرة وحليمة البركة وقبلهما فلة التى يتبدل بها الحال فتعود إلى البدروم، وهى لا تملك مليماً واحداً وإن وجدت رعاية صادقة. ومع ذلك قررت ألا تعيش على جود المحسنين وأن تعمل فى سوق الدراسة رافضة العودة للعمل فى الخمارة.

كانت «الفتونة» تعبيراً عن حالتين متناقضتين: القهر أو الدفاع عن حقوق البسطاء، فهى تنصح ابنها بالاعتدال فهو سيد الأخلاق. تحت مظلة الفتوة، تمتعت فلة بالأمان الذى افتقدته بفقدانها عاشور الزوج وفتوة الحارة. «أمس كنت رغم الفقر السيدة، ومن الغد سأكون الأرملة الحزينة المهجورة، أبتهل للمجهول بلا أمل، أحلم بالفراديس المفقودة وأنزوى عن الأفراح، أخاف الظلام، أحذر الرجال، وأتجنب النساء ولا صديق إلا الإهمال والنسيان» ص٩٣.

فلة ابنة الحياة فرغم تخطيها سن الأربعين، فإن القلب ظل ينبض، ونشطت الشائعات حولها. وبعد رحيلها ظلت سيرتها مشرقة، فشعلان الأعور يرى أن اختيار عاشور الناجى زوجة له ووعاء لذريته لا يمكن أن ترتقى إليها شبهة من الشبهات» ص١٠٦.

مع شمس الدين يظهر نموذج جديد لنساء الحرافيش «هوانم الحارة» فهو يقع تحت إغواء سيدة من سيدات الحارة «قمر الأرملة الغنية» فقد لعبت الدلالة عيوشة دوراً فى الثقافة بقمر.. وسوف يستمر هذا الدور فتلعبه سحر الدلالة، وأم هشام الداية التى حملت رسالة من الفتوة نوح الغراب لزهيرة تخبرها برغبته فى الزواج منها، ص٣٥٥ . فالدلالة همزة الوصل بين أبناء الحارة «الحرافيش» وخاصة الفتوات منهم وبين أغنياء الحارة فبجانب دورها فى رعاية جمال النساء ومصاحبتهن فى الأسواق «عيوشة وتصاحب قمر فى رحلتها للغورية» وأم هشام تطبب زهيرة أثناء فترة النفاس، وتقوم بدور رسول الغرام ونافس الدلالة فى هذا الدور شيخ الحارة محمود قطائف وسعيد الفقى مع ظهور «سنية هانم السمرى» فى حياة سليمان تتغير نظرته للفتونة فقد تمتع برغد العيش وترك عمله وتقاضى من الحرافيش الأتاوات، وصادق الوجهاء، بزواج سليمان من سنية السمرى يعترف بأن النساء نوعين جبن قريش أو زبدة وقشدة «أسكرته الرائحة الزكية، وأهلته البشرة الملساء، وأطربته النبرة العذبة، وحلت دنياه الرشاقة اللعوب» ص١٤٩.

تزاوجت القوة بالجمال والغنى، فكانت النعومة والتمتع بالنعيم.. وولت أيام الشقاء لحين!.. بجانب التمتع بالجمال والأبهة فى دار وجيه السمرى نعم سليمان بالأبوة أنجبت له سنية بكر وخضر، فى حين لم تنجب فتحية زوجته الأولى سوى بنات لم تحفل الرواية بذكرهن إلا مع الحديث عن أصل زهيرة.

لم تكن سنية تحفل بالفتوة ولم تذكر للأبناء سيرة الأجداد كانت تتظاهر بالطاعة تاركة الفعل والتأثير لحبها المتسلل، فهى تنعم بالجاه والمال وصارت الفتوة فى زمانها تتكىء على الوجهاء، لهذا أعدت ابنيها للتجارة فلم يبشر أحدهما بأنه سيخلف أباه واكتسب خضر وبكر معاً أسلوباً راقياً فى الحياة وعادات عالية، وسرعان ما انفصلت القوة عن الجمال بفقد سليمان قوته ووقوعه فى براثن المرض، تمردت سنية على سليمان «عادته فتحية وبناته مثل الغرباء، وقامت سنية برعايته وتمريضه فى صبر، ثم تغلغلت فى جوف مرارة، بدا أن سنية هانم برمة بالحياة فى جواره، تركت مهمة رعايته إلى جارية» ص١٦٩.

سنية إحدى نقاط الضعف التى أصابت أسرة عاشور الناجى، وصمة انضمت إلى زهيرة وزينات، فبعد طلاقها من سليمان رمتها الشائعات بأنها هربت بمالها مع شاب سقاء وتزوجت منه.

المرأة بين الواقع والفتونة

مع حكاية رضوانه، يقع الكاتب تحت أسر قصته الأخويين... المرأة التى أحبت رجلاً وتزوجت أخاه، ومحاولاتها المستمرة فى البوح بحبها، وحينما تفشل محاولاتها تنكل به، فيرحل، هذا ما حدث تماماً مع بكر وخضر، يرحل خضر ويعود للحارة مع إعلان إفلاس بكر لينقذه.

البداية لاتشى أبداً بما وصلت له الأمور.. أحبت سنية رضوانه رغم أنها كانت تتعثر فى الحياء ولا تكاد تنظر فى وجه أحد، لكنها مع الأيام بدأت تكتشف ما حولها وتحدق بنظرات نافذة ص١٥٧

رضوانة... المرأة ذات القلب المتمرد، فلم يمتلك الزوج «بكر» هذا القلب العنيد رغم محاولاته الدءوب لاستمالته يعلم بعدم حبها له.. صرخ يوماً بالحقيقة، «هل وجدت منك إلاالجحود والتمرد والنفور؟ وهل وجدت منك إلا الغدر والخيانة المكبوتة؟ أعطيتك كل شىء ولم آخذ إلا الهواء، ثمة فجوة نشأت بينها وبين سنية هانم واعتبرتها «قدم الشر الذى قضى على أخيك وأبيك وأمك»ص١٧٤، أفلحت سنية فى الهرب بمالها وحبيبها من الحارة ولم يترك أهل الحارة الهناء لرضوانه، لاكتها الألسن، وحصوا اللفتات والنظرات خاصة أن خضر لم يتزوج.

لم يكن الحب هو الذى يجمع رضوانة وخضر هناك دائما الانتقام، فهو حب محرم، لذلك نالت رضوانه جزاءها على يد أخيها إبراهيم.. ظلت رضوانة تتوق لكسر الطوق للخروج من الدائرة الضيقة التى فرضت عليها للبوح بعواطفها، حاولت أن تملك أمرها باحثة عن الحرية، لكنها اصطدمت بالجمود والواقع، قالت بغضب: لست قاصرة يا إبراهيم المرأة قاصرة حتى تدخل القبر ص١٩٥

لم يكن سماحة بكر الناجى حينما طلب يد مهلبية من أمها كريمة كدية الزار يعلم أنه يضع بيديه نهاية لحياة هذه الفتاة التى رآها أول مرة فى القرافة فوق عربة الكارو، سمراء غامقة السمرة، ضاربة للسواد، ممشوقة القد واضحة القسمات، مفصلة الأعضاء، فائقة الحيوية والأنوثة مثل نافورة ص٢٠٥.

تعارضت رغبته فى الزواج من مهلبية مع ما انتواه فتوة الحارة «الفللى» لذلك أفشت كريمة كدية الزار بسر سماحة ومهلبية.. فتربص رجال الفلكى بالمحبين، ودفعت مهلبية حياتها ثمناً غالياً لمحاولتها الخروج عن قانون الحارة وعصيان رغبة فتوتها!.. وكتب على سماحة الناجى أن يظل هارباً لا ينعم بالاستقرار.. وإن تحقق له الاستقرار حينما عبر النيل وسكن حارة قريبة الشبه بحارة الحرافيش، تحقق له الاستقرار بالزواج من بائعة الكبدة «محاسن» التى تنضم إلى فتحية وعجمية وزينب، المرأة الفقيرة الباحثة عن السترة على الزواج اكتشفت محاسن أن زوجها ميسور الحال أكثر مما يعلن، وأنه فى الداخل أجمل منه فى الطريق، أما سماحة فقد آمن منذ الشهر الأول بأنها ليست الزوجة الطيبة المطيعة. إنها جريئة، حادة، واثقة من نفسها ص٢٢٧، بإنجاب محاسن أبنائها رمانة وقرة ووحيد تعود الفتوة إلى بيت الناجى، ومع ذلك فلم تكن الأمومة هى الشغل الشاغل لمحاسن عكس ما حققته لفلة وزينب وفتحية وعجمية طغى عليه الاهتمام بالأنوثة وحب الحب. ولهذا السبب تتزوج من حلمى عبد الباسط مخبر الحارة بعد طلاقها من زوجها الهارب «الجديد يطمس القديم عادة ويغطى على ذكرياته، لذلك ألفته مع الأيام وأحبته، وأنجبت منه ص٢٤٩.

وفى سبيل الاستقرار والزوج تركت الأبناء فى منزل خضر الناجى، وأنفقت على البيت ملبية رغبة عبد الباسط قال لها بصراحة حادة: «أنت غنية وأنا فقير والتعاون مشروع بين الزوجين احتجت على موقفه واعتبرته استهانة بحبها، ولكن لم يجد الاحتجاج شيئاً، فهى لا تفكر فى التضحية بحياتها الزوجية الجديدة ص٢٥٠، تنتمى محاسن بصلة إلى زنوبة العوادة، فى الثلاثية بنشدانها الاستقرار والأمان فزنوبة تترك العوامة وما ينفقه عليها السيد أحمد عبد الجواد، لتتزوج ياسين وتعانى معه شظف العيش فى سبيل الحفاظ على البيت وتكوين الأسرة، وقد عانت محاسن منذ طفولتها، فهى أبنة لأب قتل فى خناقة، وأخ دخل الليمان، وسمعة أمها سيئة ثم إصابتها بالعمى، وإذا كان الزواج قد وفر لمحاسن الأمن والاستقرار، فإن على لسماحة تأصيله فى المكان وجلب له الثقة.

المعذبة أم المعذبين

عزيزة إسماعيل البنان، المرأة الصبور التى امتحنتها الحياة، كانت على علاقة فاشلة برمانة، رفض الزواج بها لأنه لاثقة له فيمن تستسلم «عزيزة فتاة مصرية» قد تلمحها سائرة فى الشارع أو تتجسد لك فى صورة إحدى بنات الجيران أو الأقارب، ليست فائقة الجمال، وإن كانت بديعة القسمات متوسطة الطول والامتلاء، لونها خمرى نقية البشرة، سوداء العينين، نذرت نفسها للزوج الذى تستر عليها وبعد اختفائه، ظلت عزيزة تنذر حياتها لتربية ابنها «عزيز».

عزيزة تقترب بشدة من عائشة فى الثلاثية: الهدوء ومسحة الحزن التى تأكدت تماماً بموت الابنة الوحيدة «نعيمة» المصير واحد.. غير أن عزيزة واجهت مؤمرات أختها رئيفة التى تماثلها فى المقسمات والملامح، غير أن نظرة عزيزة ثابتة وهادئة وموحية بالطمائنينة، أما نظرة رئيفة فقلقة خاطفة البريق، كأنما تستقرئ أعين الآخرين بلا توقف ويلوح فيها ذكاء أسود كان على عزيزة أن تربى ابنها ليرث الكره لعمه رمانة، فإحساس المرأة لايخيب وراء غياب زوجها الطويل رمانة ورئيفة لا محالة.

حلمها تحدد فى اليوم الذى يحل فيه عزيز محل أبيه، فيستقل عن عمه ويعيد إلى المحل سيرته الأولى، وفى سبيل ذلك وهبت نفسها لتربية وحيدها، أرسلته إلى الكتّاب فى سن مبكرة وزودته بمعلم خاص ليزيده علما بالحساب والمعاملة ولم تأل فى تذكيره بسير أجداده من آل البنان بل دفعها إخلاصها لقرة إلى التنويه له ببطولات الناجى ومثله العليا وأمجاده الأسطورية.. فهى حاملة تاريخ أسرة عاشور الناجى، أنه السلاح الذى لابد أن يتزود به عزيز لاتقاء شر رمانه... لم

يحفظ سيرة أسرة الناجى إلا القليل من النساء منهن فلة وسمر الداية.

كان عزيز هو الأمل الوحيد والعزاء، استيقاظها من كابوس طويل «قضى علينا أن نعيش فى غشاء من المكر السيئ»ص٣٠٣ لم تكن عزيزة كما وصفت نفسها «امرأة لا حول لى، بل علمتها الحياة الحذر الشديد من الاعداء وكيفية التعامل بمنطقهم.. فهى تحرض وحيد «الفتوة» على أخيه رمانة.. فى محاولة منها لإحباط خطط رئيفة ورمانة - ومع مشاغل الحياة لم تنس قرة أبداً فهى تربط مصيرها بمصيره.. تقيم له جازة مهيبة بعدما كشف عن جثته فيدفن بجوار جده الأكبر شمس الدين. وتوصى بأن تدفن إلى جواره. «ليرتح اليوم قلبى، كان ذلك بعض حلمى، وقد ضمنت به أن أرقد إلى جواره إذا حان الأجل؟»ص٣١٩.. لم تنعم عزيزه بالراحة الموت يخطف وحيدها «عزيز» فيعاودها الحزن أشد مما كان على فقد قرة كأنها مخلوق مهيب لا يتجلى جلاله إلا فى رحاب الحزن الكبير «عزيزة الجميلة النبيلة التى قطعت حياة معاندة تبذر الصبر وتحصد الألم»ص٣٨٢. كانت بحق المعذبة أم المعذبين. تنهى حياة عزيزة مع الألم والحزن على وفاة عزيز وتختار رئيفة الحرق لتنهى حياتها حزناً على وفاة رمانة فى السجن. فعلاقة رئيفة برمانة علاقة معقدة إنها مزيج من الحب والبغض والكراهية والحنين «كان ما يربط رمانة برئيفة شيئاً أقوى من الخير والشر والنزاع، لا يفرط أحدهما فى الآخر مهما نشب بينهما من خلاف الحب المتواصل، يختلط العنف بالدلال الزجر بالتنهدات سوء الظن بالقبل، هى فى اعتقاده عقيم وهو فى حدسها عقيم.. هى القدر» ص,٢٧٢. إنها علاقة تنحو إلى التدمير وترغب فى التواصل منشئة علاقة جديدة أشبة بالتلازم. فهاهى رئيفة تزور رمانة فى سجنه ضاربة بتقاليد الحارة والأعراف السائدة عرض الحائط ولكن ظل حصاد هذه العلاقة صفراً.

وها هى الفتونة تفلت من يد أحفاد عاشور الناجى يتلقفها نوح الغراب فيكون حلقة من سلسلة من الاستبداد الواقع على أبناء الحارة.. أين أبناء عاشور الناجى؟ قرة الغائب. ورمانه فى السجن، ووحيد يموت فجأة أثر هبوط فى القلب نتيجة الإفراط فى البلبعة ص٣٧٠ وعزيز رجل مسالم لم ينشأ للفتونة.

ها هى إحدى أحفاد الناجى تعود إلى بيت عزيز.. توفى والدها الذى ينحدر من نسل فتحية أم البنات زوجة سليمان.

زهيرة... درة نساء الحارة، هى بحق الملكة المتوجة على قلوب كل من يراها بظهور زهيرة تعود الفتوة فى ثوب جديد، إنه ثوب أنثوى هذه المرة!.. تتحدى الجميع بجمالها فيقع فى هواها المأمور والفتوة معاً. ويقع الصراع قلما اجتمع فى امرأة من نساء الحرافيش [الرواية] الجاه والجمال والقوة لكن زهيرة الجميلة كان ينقصها عقل وحكمة عزيزة وقناعة فلة وعجمية، وقليل من زهد ضياء.. إنها قريبة الشبه من رئيفة المحبة والمتمردة والمدبرة غير أن زهيرة اعتمدت على أنوثتها كطريق ولوصول إلى غايتها.. كان سلاحها الوحيد فى دخولها وتحرشها بعالم الرجال... الذى رفض الفدية، والتى كانت إحدى سمات زهيرة، فكانت تكبت العواطف والضعف الأنثوى ويظل السؤال قائماً هل كانت زهيرة تطمع فى الفتوة.. أن يدين لها الجميع بالولاء تقول رئيفة: «أود أن أرى امرأة وهى تصارع الرجال»، ودارت زهيرة ابتسامة واشتعلت فى قلبها نيران غامضة»ص,٣٣٢.

خصتها عزيزة بمعاملة رفيعة دون الجوارى، والخدم، وأرسلتها إلى الكتاب فترة، فهى من آل الناجى.

كان الزواج هو المحطة الأخيرة لأى امرأة فقيرة يحميها من العوز والعمل ويتيح لها الاستقرار «ضل راجل ولاضل حيطة» فكان عبد ربه الفران أول أزواجها. كان جمالها يؤهلها للزواج من تاجر. «يصفها عزيز أنها قوام رشيق لا يتأتى لراقصة، وصفاء بشرة لا يحظى به بشر، وفتنة عينين مسكرة محذرة، إنها روح الجمال الفتاك.

لم ينعم الفقراء بما منحه الله لهم من جمال.. فعبد ربه يقول لزهيرة فى حزم اليد البطالة نجسة ص٣٢٧ سرحت زهيرة بالملبن وبراغيث الست بانطلاقها إلى الطريق اكتشفت ذاتها، تنبهت إلى سحرها وقوتها، الأعين تلتهمها، الألسنة تتغنى بالثناء عليها، لم تفكر زهيرة - منذ البداية - فى التغير أو التمرد على قدرها، أعجبها عبد ربه، رجولته، وسلمت بأنه قدرها لكن مع الأيام لم يكن عبد ربه الرجل الذى تزعن زهيرة لكلمته أضف إلى ذلك ما حققته من استقلال مادى، وهى تختلف عن محاسن بائعة الكبدة، قبل المجتمع حراك محاسن لتنضم إلى طبقة أخرى فتاجرت فى دكان الغلال، أما زهيرة فلم يغفر لها مجتمع الحارة أنها كانت خادمة وبائعة للحلوى، رفض مظاهر القوة والجاه، وهى بذلك تقترب من حليمة البركة بائعة المخلل وصانعة المفتقة.. تسلقت زهيرة قمة الهرم الاجتماعى فى الحارة بالزواج من المعلم محمد أنور، وميراثها من نوح الغراب، وزواجها من عزيز الناجى، كانت آفة زهيرة التعجل.. لم يشفع لها أنها أجمل من جميع هوانم الحارة وأنها من آل الناجى.. لقد تقرر مصيرها وهى عمياء، حتى ميلها الفطرى لزوجها لا يقنعها بالرضى. ليست الحياة شهوة وأمومة»ص٣٣٤.

آمنت بأن القوة كفيلة بأن تغيراً بعاد الكون، لكن كيف تخوض المعركة؟ تركت البدروم دون رجعة، وطلقت من عبد ربه الفران، وكان زواجها من المعلم محمد أنور أولى الخطوات نحو ارتقاء السلم الاجتماعى، دهشت الحارة وجعلت من الزيجة حديثها، زهيرة لأول مرة ست بيت، تملك شقة متعددة الغرف ثمينة الأثاث، تزينت بالذهب، وملكت الفساتين والملاءات القريشة، وعرائس البراقع الذهبية.. كان نتيجة تعجلها الوقوع بين قوتين لا يستهان بهما عزيزة وأختها رئيفة، باركت عزيزة الزيجة تغير حال زهيرة. قالت: هذا ما يستحقه جمالك، والجمال سيد الأكوان» ص٣٤٧ واستكثرت رئيفة عليها وضعها الجديد ومنافستها لهوانم الحارة وذكرتها بأصلها «يسعدنى أن أرحب بخادمتى المخلصة».

بجانب المال والقوة كانت الحرية أعز مطلب دافعت عنه زهيرة، أشهرت ص,٣٤٨ كل أسلحتها وشراستها فى وجه كل من سيحاول تقليص حريتها وفرض الوصاية عليها..

عدت نفسها سيئة الحظ لأنها لم تظفر مرة واحدة بحرية اختيار شريك حياتها.

أذعنت فلة لخروج عاشور الناجى من الحارة اتقاء وباء الكوليرا «فليهرب الجبان وحده، فليخيف من حياتها إلى الأبد»ص٣٦٥.

عزيز الناجى هو أملها، معه تحقق طموحاتها.. الرجل الذى يليق بهذا الجمال أليس هو الآخر من آل الناجى، معه وجدت بين يديها زوجاً تحترمه، وتعجب به ولا تفرط فيه، أما الحب فطالما قهرته فى سبيل ما هو أعظم وأجل.

آمنت بأنها الفتوة الحقيقى وراء الأحداث، قالت: أنا العقل، أنا الإرادة أنا الجمال أنا الفوز، ص ٣٧١ . ظلت تطمح إلى المزيد. لم ترض بما حصلت عليه وحيرها سؤال لحوح.. ماذا عليها أن تفعل كى تخلق لنفسها سيرة فذة لم تحظ بها امرأة من قبل؟ هل كانت تريد الخلود كما كان يطوق إليه جلال وينشدة؟!..

كانت زهيرة أول امرأة يدخل بسببها ضابط شرطة الحارة، وأول امرأة يقتل بسببها فتوة عظيم، وأول امرأة من الحرافيش ترتقى لمصاف الهوانم، بل وتتزوج أحد وجهاء آل الناجى، تصير ضرة لامرأة من الهوانم «ألفت الدهشورى، كانت زهيرة تحدياً سافراً للمألوف والعادى، مثلما تحدى ابنها جلال قانون الحياة ومشاعر أهل الحارة أراد أن يخلد نفسه بعمل مجنون.. كم هى محيرة هذه المرأة.. إن قوتها كانت السبب الأول فى نهايتها الأليمة، التى ستظل الحارة تذكرها طويلا. اللحظات الأخيرة من حياة زهيرة ستظل عالقة فى ذهن الصبى والفتى والمراهق والرجل والفتوة جلال. سيظل الناس يعيرونه بأصله الوضيع. سيظل ابن زهيرة. وسيظل يذكر الحارة بجمال أمه الذى ورثه عنها «على أريكة الفتونة يتربع فى المقهى، تمثال من الجمال والقوة يبهر الأنظار ويهز القلوب» ص٤١١ .

يبدو أن الحارة فى عهد جلال غزاها سكان جدد، كانت النساء فيما مضى فقيرات يعملن لجلب الرزق وهوانم يقبعن فى بيوتهن ينتظرن الرجال ويربين الأطفال، وها هى زينات نموذج آخر للمرأة فى الحرافيش، إنها بنت من بنات الهوى، تعلق عن عملها وتمارس مهنتها تحت سمع وبصر الجميع دون أن يعترض أحد!..

«تقيم فى شقة صغيرة فوق بنك الرهونات، يعشقها الوجهاء، ريانة الملامح، تصبغ شعرها بلون الذهب»ص٤١٨ . كانت قريبة من احتياجات الفقراء، طلبت من جلال تحقيق آمالهم فى الفتونة، علاقتها بجلال الذى فضلته على الجميع. لم تتسم بالبساطة، كانت تنداح فى شبكة معقدة من العلاقات «فتتداخل مع ذكرى أمه، وذكرى قمر، عداوته للموت، وكرامته وتعلقه الآسربها»ص٤٤٥ .

زينات نوع فريد من النساء عرفه الحرافيش، فعلى يديها قتل جلال الفتوة مسموماً فتخلصت الحارة من جبروته وجنونه، ولم يناصبها أهل الحارة العداء أو الحقد مثلهما حدث مع زهيرة، لم يشر إليها باتهام حتى من ساوره شك فى دورها تغاضى عن ظنونه حامداً لها فعلها»ص٤٤٥

أن العلاقة الشرعية بين الرجل والمرأة هى العلاقة الزوجية، والتى كانت تعبر بالفتوة بر الأمان، وماعدا ذلك كان له نصيب من لوك الألسنة فوحيد ينظر إليه باشمئزاز لعدم رغبته فى الزواج، وجلال علاقته غير الشرعية بزينات وغيرها من الساقطات ينتهى إلى الجنون ثم القتل. وها هو آخر ذرية الناجى «ربيع» رفضت الأسر الكريمة أن يقترن ببناتها رغم انتمائه إلى سماحة الناجى، فاستعان بأرملق من آل الناجى تدعى حليمة البركة لها من أسمها نصيب.. رفضت أن يتخذ ربيع منها عشيقة، فعرض عليها الزواج إنها تقترب من الأم فى بداية ونهاية.. المرأة التى مات زوجها وترك لها الأبناء. فايز فى العاشرة وضياء فى الثامنة، وعاشور فى السادسة مات دون أن يترك لأسرته مليماً واحداً، ص٥١٤ .

قالت الأم: «مصيبتنا فادحة، ليس لنا إلا الله، والله لا ينسى عباده»ص١٨ . «ليس لنا من قريب نعتمد عليه، وقدرحل العزيز الغالى دون أن يترك شيئاً إلامعاشه، ولا شك أنه دون المرتب الذى كان لا يكاد يكفينا»ص١٩ .

فائز أول من واجه الحياه من أسرته، وجدها معادية معاندة، وحسن الروس انضم إلى البلطجية وعمل مغنياً، وعاش مع المومس سناء، أما فائز فباع عربة الكارو، واستثمر ماله فى الدعارة والقمار والبرمجة والمخدرات، «انتهز بعض أعدائه الفرصة وتربصوا له فى بعض الأماكن التى يقطعها مستخفياً وانقضوا عليه غدراً وسلبوه ولا ذوا بالفرار» ص٣٥٣ .

أما فائز فينهى حياته، بعد كشف مستره، وأصبح مهدداً ممن استولى على أموالهم «وقفوا يحدقون بأعين تطفح بالذهول والجنون، فائز شاخص البصر، ملقى الوجه بلا حول، كأنه تجمد منذ ألف عام، يداه مدلاة من حافة الفراش الوثير تتكون تحتها بحيرة من دم» ص٥٣٥ .

كان سلاح حليمة البركة فى مواجهة ظروفها القاسية هو «العزيمة» أما الأم فى بداية ونهاية فكان ملاذها الأول والأخير «الشدة» كان على الأم أن تقود زورق الأسرة فى ذلك البحر المتلاطم الأمواج..

كانت عصب الأسرة. انهد حيلها بعد رحيل الأب وهرمت فى عامين كما لم تهرم فى عمرها كله، لكنها لم تستسلم للمحنة، وشغلت نهارها كله بالطبخ والغسل والكنس والمسح والرتق والرفو ورعاية الابنين والتفكير فى مستقبل الابن الشارد والابنة العانس «بداية ونهاية ص١٧٤» .

استفادت حليمة من تجربتها الأولى وفقدها ولدها فائز، لم تضيع وقتها سرحت بالمخلل والمفتقة، لم ينقطع عنها الأمل وتساءلت يوماً: هل يمكن أن تمضى الحياة فى معاناة متصلة بلا نسمة ترطبها»ص٥٤٨، أرجعت حليمة ماحدث إلى الشيطان، واللعنة التى حلت بآل الناجى، ولكنها آمنت فى الإيمان كحل تلوذ به. كان عاشور أقرب الأبناء الثلاثة لنفس الأم، تعلق بها، لم يتركها، وكان يؤمن مثلها بعدل عاشور الناجى وكراماته أضاف إلى ذلك قوة

الحرافيش.. كما آمنت بالعمل الدءوب للتخلص من المحن. نجح عاشور في دفع الحرافيش للثورة، وبث العزيمة فيهم، والمقاومة للظلم، وساعدوه على هزيمة فتوتهم.. وصاروا يناصرونه. ساوى في المعاملة بين الوجهاء والحرافيش وفرض على الأعيان إتاوات ثقيله.. حتى ضاق كثيرون بحياتهم فهجروا الحارة،ص٥٦٤ .

رسم للحرافيش حياة جديدة مؤسسة على مبد أين، أو لها أن يدربوا أبناءهم على الفتونة حتى لا تضعف قوتهم، وأن يعمل كل واحد منهم في حرفة يكتسب منها قوته فلا وجود للبلطجية والمعوزين..

بدأ بنفسه فعمل في بيع الفاكهة، آمن عاشور بالعلم فتخلص من مئذنة جلال رمز الجلون والخرافات وأنشأ كتاباً جديداً وجدد السبيل والزواية والكتاب القديم. أعاد عاشور أمجاد عاشور الناجي.، وأضاف إليها إصراره على قهر نفسه والانتصار عليها وعبر قارب حليمة البركة الأمواج وها هو يركن تجاه شاطئ الانتصار لاستعادة المكانة المفتقدة والسيرة المحمودة والتمتع بالراحة والأمان ■

الهوامش:

١ـ عبد الرحمن أبو عوف، الرؤى المتغيره في روايات نجيب محفوظ.
٢ـ محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ.
٣ـ إبراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ.
٤ـ محمد جبريل، نجيب محفوظ صداقة جيليه، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٥ـ بداية ونهاية ص١٨ .
٦ـ المصدر السابق ص١٩ .
٧ـ المصدر السابق ص٣٥٣ .

كيف صار [الشيطان يعظ] عند نجيب محفوظ

من كتاب [ألف ليلة وليلة]... !

إبراهيم حلمي

فعلى كثرة ما كتبته الأقلام النقدية التى تعرضت لأدب (نجيب محفوظ)، شرقًا وغربًا، عربياً وإفرنجاً إلا أنه ندر تماماً التعرض لإبداعات أديبنا الكبير فى مجال المسرح، كذلك ندر التعرض لأدبه عندما استخدم نوعاً من أنواع المأثور الشعبى كالأدب الشعبى، أو العادات أو المعتقدات فى إبداعه الأدبى.

من هنا، تبرز أمام هذه الدراسة النقدية مشكلتان: المشكلة الأولى تكمن فى علاقة (نجيب محفوظ) بالمسرح المصرى كمبدع حقيقى، ومدى حجم وثقل إبداعه المسرحى فى أدب المسرح المصرى خلال تاريخه. هذه المشكلة يخرج من نطاقها ـ بالطبع ـ ما قام به بعض الكتّاب من إعداد نصوص مسرحية عن بعض قصصه، مثل «خان الخليلى»، و«زقاق المدق»، و«بداية ونهاية»، و«اللص والكلاب»، و«بين القصرين»، و«قصر الشوق»، و«ميرامار»، و«القاهرة ٨٠» عن رواية «يوم قتل الزعيم»، وغيرها من أعمال قصصية تمت مسرحتها فى فترة من الفترات.

أما المشكلة الثانية فهى تتركز فى ندرة التعرض النقدى لكتابات (نجيب محفوظ) الإبداعية حينما يستلهم قلمه شيئاً من أدبنا الشعبى، خاصة حكايات «ألف ليلة وليلة» المبهرة الأخّاذة للأذهان والوجدان..!

وبداية، نحب أن نقرر حقيقة هامة، وهى إن إبداع (نجيب محفوظ) فى قصته «ليالى ألف ليلة» لم يكن هو أول إبداع مستلهم من حكايات «ألف ليلة وليلة»، وإنما سبقه بنحو ثلاثة أعوام إبداعه المسرحى «الشيطان يعظ» عام ١٩٧٩، عن «حكاية فى شأن الجن والشياطين المسجونين فى القماقم من عهد سليمان عليه الصلاة والسلام»، وهى إحدى الحكايات الشعبية الواردة فى الليلة (٥٥٧) من ليالى كتاب «ألف ليلة وليلة» نفسه، والتى تفرعت منها «حكاية مدينة النحاس» بما فيها من خيال عالٍ فائق خصب.

موقع استلهام نجيب محفوظ الليالى فى المسرح المصرى

عرف المسرح فى مصر طريقه إلى تذوق أفكار حكايات «ألف ليلة وليلة» منذ البدايات الأولى له على يد اللبنانى (مارون نقاش) (١٨١٧ ـ١٨٥٥) من خلال مسرحيته «أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد» عام ١٨٤٩، كما عرف هذا التذوق عن طريق السورى (أبى خليل القبانى) الذى وفد إلى الإسكندرية عام ١٨٨٤، ثم إلى القاهرة، فقدم مسرحية «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب»، ومسرحية «هارون الرشيد مع أنيس الجليس»، ومسرحية «الأمير محمود نجل شاه العجم»، ومسرحية «عفيفة»، فاغترفا من حكايات «الليالى» فى هذا الوقت المبكر اغترافاً[1].

تلى ذلك أجيال متعددة الثقافة، ومتعددة الهموم من المبدعين المصريين، وكان هؤلاء المبدعون يدلون بالدلاء مرات عديدة فى نبع «الليالى» الفيّاض، فنهلوا منه نهلاً، وكان أبرز سمات هذا المنهل يتمثل ـ وفقاً للتدرج التاريخى للظهور فى كتاب مطبوع أو فى عرض مرئى ـ فى النحو الآتى:

١ ـ أوبريت «شهرزاد» ـ تأليف المخرج (عزيز عيد) عام ١٩٢١.

٢ ـ أوبريت «ألف ليلة وليلة» ـ تأليف (أمين صدقى) عام ١٩٢٢.

٣ ـ أوبريت «معروف الإسكافى» ـ تأليف (محمد محمد ـ ومحمد عبدالقدوس) عام ١٩٢٤.

٤ ـ أوبريت «ليلة من ألف ليلة» ـ تأليف (بيرم التونسى) عام ١٩٣١.

٥ ـ مسرحية «شهرزاد» ـ تأليف (توفيق الحكيم) عام ١٩٣٤.

٦ ـ مسرحية «سليمان الحكيم» ـ تأليف (توفيق الحكيم) عام ١٩٤٣.

٧ ـ مسرحية «سر شهرزاد» ـ تأليف (على أحمد باكثير) عام ١٩٥٣.

٨ ـ مسرحية «حلاّق بغداد» ـ تأليف (عبدالله قاسم جعفر) عام ١٩٥٤.

٩ ـ مسرحية «شهريار» ـ تأليف (عزيز أباظة) عام ١٩٥٥.

١٠ ـ مسرحية «حلاق بغداد» ـ تأليف (ألفريد فرج) عام ١٩٦٤.

١١ ـ مسرحية «بقبق الكسلان» ـ تأليف (ألفريد فرج) عام ١٩٦٦.

١٢ ـ مسرحية «معروف الإسكافي» ـ تأليف (محمود شعبان) عام ١٩٦٧.

١٣ ـ مسرحية «على جناح التبريزي وتابعه قفة» ـ تأليف (ألفريد فرج) عام ١٩٦٨.

١٤ ـ مسرحية «حبظلم بظاظا» ـ تأليف (فاروق خورشيد) عام ١٩٦٩.

١٥ ـ مسرحية «ليالي شهر زاد» ـ تأليف (عزت الأمير) عام ١٩٧٧.

١٦ ـ مسرحية «الشيطان يعظ» ـ تأليف (نجيب محفوظ) عام ١٩٧٩.

١٧ ـ مسرحية «لعبة الزمن» ـ تأليف (نعمان عاشور) عام ١٩٨٠.

١٨ ـ مسرحية «محاكمة شهر زاد» ـ تأليف (عزت الأمير) عام ١٩٨٥.

١٩ ـ مسرحية «رسائل قاضي أشبيلية» تأليف (ألفريد فرج) عام ١٩٨٦.

٢٠ ـ مسرحية «حلم شهر زاد» ـ تأليف (عزت الأمير) عام ١٩٨٧.

٢١ ـ مسرحية «سهرة لاغتيال السندباد الحمَّال» ـ تأليف (سمير عبدالباقي) عام ١٩٨٨.

٢٢ ـ مسرحية «الطيب والشرير والجميلة» ـ تأليف(ألفريد فرج) عام ١٩٩٤.

٢٣ ـ مسرحية «مضحك السلطان» ـ تأليف (فتحى فضل) عام ١٩٩٧.

ويلاحظ من هذا العرض السريع الموجز ثلاث ملحوظات هامة، هي:ـ

أولا: إن إبداع (نجيب محفوظ) جاء بعد تعامل مسرحي قليل لكتَّاب المسرح المصرى مع حكايات «ألف ليلةوليلة» بالقياس إلى حجم الإبداع المسرحى بصفة عامة، على الرغم من أن التعامل مع هذه الحكايات لم يخل منه عقد من عقود نمو أو ازدهار المسرح المصرى، وهو أمر يعطى فى المجمل مؤشراً للحركة المسرحية المصرية بأنها غفلت كثيراً الرجوع إلى كنوز آدابها الشعبية، خاصة درة هذه الآداب، وهى حكايات «الليالى»، وذلك عن جهل غير قاصد، أو عن تجاهل متعمدمقصود..!!

ثانياً: إن المبدعين الذين تعاملوا مسرحياً مع حكايات «ألف ليلة وليلة» غالبا ما وقعوا فى أسر الاسم الساحر البرَّاق للكتاب نفسه، أو أسماء الشخصيات الآدمية التى حوتها حكايات «الليالى»، فاتخذوا منها عنوانا لإبداعاتهم المسرحية، بعكس ما نجده عند (نجيب محفوظ)، فهو لم يلجأ إلى بريق الاسم ـ وإن كان قد استخدمه بعد ذلك فى عام ١٩٨٢ فى إبداعه الروائى «ليالى ألف ليلة» ـ أو أسماء الشخصيات الآدمية التى حوتها الحكايات فى عنونة مسرحيته، وإنما اختار اسم قوة جنيَّة خارقة، وهو (الشيطان)، مقرناً إياه بالوعظ، وهو أمر لا يستطيع أن يقوم به إلا رجل دين، هادفاً من ذلك إلى تحقيق نوع من الصدم الفكرى الذى يشد الانتباه منذ الوهلة الأولى، وبالتالى يؤدى ذلك بالمتلقى إلى ضرورة السعى لتتبع ولمعرفة كيف سيؤدى (الشيطان) مهمة الوعظ هذه، والتطلع إلى معرفة أى نوع من المواعظ سوف تكون، واستكشاف كنه هذه المواعظ؛ إن كانت مجرد همزات (شياطين) أم وسوسات أبالسة، أو تتحقق مقولة أخرى على خلاف المقولة الشهيرة لأمير الشعراء (أحمد شوقى) التى تقول: «مخطئ من ظن يوماً أن للثعلب ديناً»..!!

ثالثاً: لقد جرى تعامل أقلام كتَّاب المسرح المصرى، وقلم (نجيب محفوظ) ـ بلا شك ـ واحد منها مع حكايات «ألف ليلة وليلة» بحيث تعكس بشكل مباشر أو بآخر هموم عصرها وقضايا المجتمع الذى عاشت فيه، واتخذت هذه الأقلام من الوعاء التراثى إطاراً مبهراً للأداء المسرحى.

يقول **ألفريد فرج**، وهو أكثر الكتَّاب المسرحيين تعاملا مع حكايات «ألف ليلة وليلة» معبراً عن تجربته وكذلك تجارب الآخرين:

«نحن نكتب مسرحاً عصرياً، ونحرص على طرح قضايا عصرية، ولا يهمنا المغزى إذا وجد فى الحكاية الأصلية (لألف ليلة)، لكن يهمنا المغزى الذى نريد طرحه على جمهور العصر حول قضايا العصر. فالحكاية فى (ألف ليلة) تركيب فنى لا يهمنا محتواه إذا وجد، ولكن نحن نستدعى هذه الحكاية على سبيل ضرب الأمثولة لطرح واقع العصر، ومن هنا حيوية المسرح، حيث أن المسرح المستلهم من (الليالى) لا ينبغى له أن يكون مسرحاً أثرياً أو قديما، وليس الغرض هو إحياء نص قديم لأغراض جمالية وشكلية بحتة، ولكن نستلهم حكايات (ألف ليلة وليلة)كإطار جمالى وإطار يثير الوجدان للجمهور نحو الطرح الفكرى الواقعى والعصرى، ونساهم أيضا فى تأصيل الأفكار العصرية، فحين نتحدث عن فكرة الحرية والعدالة الاجتماعية، أو نطرح رأياً عصرياً ومستقبلياً فى إطار من (ألف ليلة وليلة) إنما نوحى للجمهور بأصالة فكرة الحرية والعدالة فى تاريخنا وأصولنا الثقافية، ونضفى على الفكرة مصداقية تاريخية وتراثية»[٢].

ويرى **فاروق خورشيد** فى كتابه «الجذور الشعبية للمسرح العربى» أن حكايات «ألف ليلة وليلة» استطاعت أن تحقق المزج الشعبى الكامل للتراث المشترك للمنطقة العربية، سواء على مستوى المسرح الشعبى الضاحك بعروضه المسلية والغنائية والاستعراضية والراقصة، أو على مستوى المسرح الجاد، فوق خشبة المسرح، أو فى بطون النصوص الحبيسة داخل صفحات الكتب المطبوعة والمجلات[٣].

هناك غرض إذن من ذلك الإستلهام لحكايات «الليالى» تتبعه نتيجة تُحصِّل، أو هناك بذور تُغرس تؤدى إلى ثمار تُجنى، أو رؤية مبدع تجلّى كنوز فكر شعبى نابع من جوهر ذات أمة. هذا هو خلاصة الأمر كله فى قضية صياغة «الليالى» مسرحياً.

هل يصلح الشيطان لأن يعتلى منابر الوعَّاظ؟!

إن (الشيطان) هنا فى إبداع **نجيب محفوظ** شخصية تحمل سمات القوى الخارقة التى من الممكن أن تسخَّر لخدمة الإنسان، تماما مثلما فى حكايات عديدة من حكايات «ألف ليلة وليلة». إنه (عفريت) القمقم الذى بمجرد خروجه منه يصيح صيحته المألوفة «شبيك لبيك عبدك وملك إيديك»، وهى صورة مألوفة، ليس فى حكايات «الليالى» وحسب، بل فى العديد من الحكايات الشعبية عند كثير من الشعوب، غير أن (شيطان) إبداع (نجيب محفوظ) يحمل فى داخله ـ على الرغم من حبسه فى القمقم بسبب معصيته ـ قوة سحرية خارقة تجعله أن يكون بمقدوره أن يميت ويحيى البشر، أو يقضى عليهم «بالموت المسحور» إذا ماكفروا أو حادوا عن جادة الصواب.

الشيطان يعظ

وإذا كان حكّاء «ألف ليلة وليلة» قد جال بنا عبر معالم «مدينة النحاس»بكل ما فيها من مظاهر لا تدل على شيء سوى الموت، وكأنما الموت هو الحقيقة الوحيدة في هذا الوجود فإن نجيب محفوظ لم يغفل في إبداعه المسرحي عنصر الحياة، فبعث في عالمه الدرامي هذا العنصر الحيوي الهام، وجعل شخوص «مدينة النحاس» تدب فيها الحياة من جديد عن طريق شيطانه أو عفريته الذي لا يرى في مخبئه وهو بداخل القمقم محبوس، وإن كان حضوره في النص المسرحي مؤثر وبارز وقوي. لقد جسد نجيب محفوظ في هذا الإبداع مدى أهمية العدل، والعدل الاجتماعي بالنسبة للإنسان، وهل يحتاج الحاكم دائماً إلى القوة لكي يدعم أركان حكمه أو أن هناك طريقًا آخر أسهل وأيسر لتحقيق ذلك؟ إن صوت (الشيطان) الحبيس في القمقم ينطلق بالمواعظ الحسنة لمن أراد أن يلجأ إليه، ليخرجه من القمقم، ومن ثم ينعم بجزاء معاونته فيما يطلب من مطالب.

كانت أبرز هذه المواعظ ثلاث، هي:

١ - لا يجوز أن يملك قوة العفريت إلا حكيم.

٢ - ما تسلط فرد على عفريت إلا جعل من هذا العفريت نعمة له ولمن يحب، ونقمة على الملايين، وأن ما أحدث عفريت شراً إلا تنفيذاً لمشيئة إنسان.

٣ - إن من يحكم بالإيمان فلا حاجة به إلى الشيطان.

وهذه المقولة الأخيرة أكدها نجيب محفوظ على لسان شخصية (عبدالصمد ابن عبدالقدوس الصمودي)، وهي تمثل في المسرحية الدور نفسه الذي لعبته في حكايات «الليالي» كدليل للباحثين عن القماقم السليمانية الملقاة في البحار أو الصحراوات.

موسى بن نصير:

مولانا الخليفة يرغب في الحصول على قمقم من قماقمها.

عبد الصمد:

(يصمت متفكراً ثم يقول) رغبة مولانا على الرأس والعين، ولكن الله أمرنا بالشورى، ومن يمد سلطانه بقوة القرآن فليس به حاجة إلى قوة العفاريت..!![٤]

والشاخص إلى وعظيات (الشيطان) أو (العفريت) عند نجيب محفوظ يجد أنها دروس عبر مرت بها البشرية، وبلورت علاقة الحاكم بالمحكوم، فالقوة لا معنى لها عند الحاكم العادل، ولا ضرورة لها إذا قام نظام حكمه على الشورى، وإذا تدعم بالمبادئ الإنسانية السامية المستمدة من مبادئ الديمقراطية؛ وهي وعظيات بشرية في الأساس، لكن نسيها بنو البشر فاحتاجوا إلى شيطان مريد يذكرهم بها وهو في سجنه بداخل القمقم..!!

لغز مدينة النحاس التي تجمّد فيها الناس..!!

من قبيل إقرار الحقائق أن نقول: إن مهمة الواعظ هي جزء من مهام الأنبياء أصحاب الرسالات والمثل والقيم، والوعظ - في حد ذاته - يحتاج إلى مناخ فاسد لكي يكون مطلوباً أو أن تتحقق الغاية المرجوة منه، فما هي هذه العلل والأسقام التي استشرت في «مدينة النحاس» كما حددتها رؤية الكاتب المبدع نجيب محفوظ في مسرحيته؟

قبل أن نجيب على هذا السؤال يجدر بنا أن ننظر في صورة «مدينة النحاس» في الإبداع الشعبي «ألف ليلة وليلة» أولا لكي يسهل تحديد ومعرفة لمسات الابداع عند نجيب محفوظ في مسرحيته «الشيطان يعظ» بوضوح.

في حكايات «ألف ليلة ليلة» نجد في «مدينة النحاس» أن الناس كلهم قد تجمدوا تماما بعدما حل بهم الموت، والموت هنا نهاية لكل حي، وعلى الرغم من التنبيهات العديدة والإشارات داخل الحكاية إلى تذوق كل إنسان كأس المنون إلا أن الرسالة الوعظية الأخيرة التي تركتها الملكة أو الأميرة «ترمزين» تكشف العلة التي من أجلها استحق أهل «مدينة النحاس» العقاب بالموت البطيء.

تقول كلمات هذه الرسالة في الليلة (٥٦٦) من ليالي حكايات «ألف ليلة وليلة» على لسان الملكة أو الأميرة لمن يقرأها:

«ياهذا، إن كنت لا تعرفني فأنا أعرّفك باسمي ونسبي. أنا (ترمزين) بنت عمالقة الملوك من الذين عدلوا في البلاد، وملكت مالم يملكه أحد من الملوك، وعدلت في القضية، وأنصفت بين الرعية، وأعطيت، ووهبت، وقد عشت زمناً طويلاً في سرور، وعيش رغيد، واعتقت الجواري والعبيد حتى نزل بي طارق المنايا، وحلّت بين يدي الرزايا، وذلك أنه قد تواترت علينا سبع سنين لم ينزل علينا ماء من السماء، ولا نبت لنا عشب على وجه الأرض، فأكلنا ما كان عندنا من القوت، ثم عطفنا على المواشي من الدواب فأكلناها، فلم يبق شيء، فحينئذ أحضرت المال، واكتلته بمكيال، وبعثته مع الثقات من الرجال، فطافوا به جميع الأقطار، ولم يتركوا مصراً من الأمصار في طلب شيء من القوت، فلم يجدوه، ثم عادوا إلينا بالمال بعد طول الغيبة، فحينئذ أظهرنا أموالنا وذخائرنا، وأغلقنا أبواب الحصون التي بمدينتنا، وسلمنا الحكم لربنا، وفوضنا أمرنا لمالكنا، فمتنا جميعاً كما ترانا، وتركنا ما عمّرنا وما ادخرنا»[٥].

فالمجاعة التي أفضت بأهل «مدينة النحاس» إلى الموت جاءت عقاباً من السماء، على الرغم من عدل الحاكم بسبب أنانية هؤلاء الأهل من قطّان «مدينة النحاس» الذين ضنّوا بالمال في وقت الشدة، وتركوا الحاكم وحده يخرج الأموال لجلب الغذاء من الأقطار

والأمصار، فلما فشلوا فى الحصول عليه أظهروا أموالهم المخبوءة، وجلسوا فى انتظار الموت من السماء بعدما ضنّت عليهم بالأمطار والماء..!

إذن، فالحكاية الشعبية فى «ألف ليلة وليلة» تؤكد على أن الكل فى قارب واحد: الراعى والرعية، وأن الحاكم العادل على رعية تتسم بالأنانية صورة أخرى للحاكم الظالم على رعية انكوت بسعير ظلمه وجبروته، وكلتا الصورتين تستحق التمزيق كما تستحق الموت أيضا..!

هذا هو لغز «مدينة النحاس» التى تجمَّد فيها الناس فى حكايات «ألف ليلة وليلة»، فماذا عن لغز «مدينة النحاس» فى إبداع **نجيب محفوظ** المسرحى «الشيطان يعظ»؟

ينظر **نجيب محفوظ** إلى هذه المدينة باعتبارها «مدينة قديمة، يقال إنها ازدهرت قبل التاريخ المعروف بعشرين ألف سنة، لا يعلم عنها أكثر من ذلك، فلم يذهب إليها أحد ولم يجىء منها أحد، وقد تكون حقيقة وقد تكون أيضاً خرافة»(٦).

المسألة إذن منذ البداية بالنسبة إلى هذه المدينة بها بعض الغموض والإبهام.

وأمام صورة المدينة المتجمِّدة كالأصنام، حيث لا حركة ولا صوت تبرز إمرأة على عرش، حولها حرّاس وحجّاب، والجمهور منه من تجمّد وهو يرقص أو يهتف، أو يصفق أو وهو يزغرد إن كان من النساء، لقد شكّلت هذه الصورة لغزاً استغلق فهمه على من رآها.

طالب بن سهل:

نحن حيال لغز.

عبد الصمد:

لله مُلك السموات والأرض

[يتقدم ويتقدمون فى حذر، يلمسون المتجمدين، يشقون طريقهم بينهم حتى عرش المرأة].

موسى بن نصير:

هؤلاء بشر وليسوا بتماثيل.

عبد الصمد:

أموات، لكن أى موت؟

طالب بن سهل:

[مركزاً بصره على المرأة]

بالها من إمرأة جميلة

موسى بن نصير:

قصر جميل وحوانيت ثرية، متى وكيف تخلت عنها الحياة؟

طالب بن سهل:

كيف حافظت على أشكالها وتوازنها، ما أجمل هذه المرأة..!

عبد الصمد:

قد يطول بنا الموقف، وهيهات أن نجد لهذا اللغز حلا(٧).

ولغز «مدينة النحاس» عند **نجيب محفوظ** يكمن فى أن (شيطان) أو (عفريت) القمقم وقع قمقمه فى يد ملكة مدينة النحاس منذ عشرين ألف سنة ضمن صيد لها أصابه صيَّاد القصر، ولمست يدها مفتاح القمقم وهى تقلّبه، فخرج لها، وسرعان ما أدركت هذه الملكة مدى القوة التى أذعنت لها، ثم وعدته بإطلاق سراحه إذا حقق لها ماتشاء، وإذا بها تتمادى فى غيها حتى الكفر، ولما كان عفريتا مؤمناً بالله - برغم معصيته التى استحق من أجلها أن يسجن فى القمقم - فقد غضب وأنزل بالملكة وبالمدينة كلها «الميتة المسحورة» التى تبقيها على حالها لا تتغير، عبرة للمعتبرين، نابذاً وعدها له بالتحرر، ورجع سجيناً فى القمقم داخل بحيرة.

هكذا يتكشف لغز «مدينة النحاس» عند **نجيب محفوظ**، فيبدو أنه نوع من استنزال العقاب لمن أساء استخدام القوة، فظلم، وبطش، فحق عليه «الموت السحرى»، أو المسخ، أو التجميد فى هيئة تماثيل لا حراك لها ولا حياة فيها على الإطلاق.

الشيطان يعيد الحياة إلى مدينة النحاس!!

حينما جعل **نجيب محفوظ** من (الشيطان) قوة تعيد دبيب الحياة فى «مدينة النحاس» فإنه أعطى ذلك الفعل الجديد للدراما المسرحية قوة فعَّالة، لا من حيث الشكل المبهر وحسب بل من حيث المضمون، وتطوير الحدث الدرامى ذاته، وذلك من أجل تعميق الخيال المستمد من الحكايات الشعبية إلى مناطق أبعد وأبعد من مجرد الوقوف عند اللحظة الساكنة الواقعة بين الحياة والموت، فلا هى تنتمى إلى الحياة، ولاهى تنتمى بالتالى إلى الموت..!

ومنطقة اللاموت واللاحياة مبهرة عند حكّاء «ألف ليلة وليلة»، لأنها تعطى مساحات واسعة لمواعظ دفن الموتى نهاراً، أو لمواعظ سرادقات عزاء المآتم ليلاً، لحض الإنسان على الزهد فى متع الحياة ولهوها، وربما تدفع فى الإنسان شعوراً يتسلل فى داخله بالكآبة، فلا يرى فى الدنيا سوى العدم والسواد ونصف الكوب الفارغ من الحياة. لكن الأمور بالتأكيد لم تكن كذلك عند **نجيب محفوظ**، بل إننا نعتقد أن **نجيب محفوظ** قد جال بخاطره سؤال بمجرد الفراغ من قراءة حكاية «مدينة النحاس» فى كتاب «ألف ليلة وليلة». هذا السؤال هو: ماذا يحدث لو أن الحياة عادت من جديد إلى أهل «مدينة النحاس» مرة ثانية؟.

هذا السؤال نفسه راود **توفيق الحكيم** فى «طريد الفردوس»، كما راود على سالم فى «الراجل اللى ضحك ع الملايكة»، وهو سؤال - بلا شك - محرِض ومحرِّك ومشحذ للأفكار الدرامية ومصعِّد للحبكة فيها إلى ذرى مطلوبة ومرغوبة..!

و**نجيب محفوظ** حينما جعل (الشيطان) يعيد الحياة إلى الناس فى «مدينته النحاسية» لم يكن يقصد تأكيد المثل الشعبى الذى يقول: «رجعت ريمة إلى عادتها القديمة»، كغيره ممن راودتهم فكرة عودة الحياة مرة أخرى إلى ميت ما منَ الموتى، وإنما أراد أن يؤكد أن حكم (الشيطان) على أهل «مدينة النحاس» «بالموت المسحور» لم يكن حكماً متجنياً غير عادل، وأن أى إنسان لو راقب سلوك الناس فى «مدينة النحاس» لحكم عليهم بالموت الأبدى غير المسحور إلى ماشاء الله، فكأنما إستخدم (الشيطان) فى إبداع **نجيب محفوظ** الرأفة مع هذه النوعية من الناس..!!

إن عودة الحياة فى إبداع **نجيب محفوظ** المسرحى «الشيطان يعظ» ليست تكملة للحياة، وإنما هى إرجاع للساعة الأخيرة فى حياة «مدينة النحاس» قبل موتتها «الموتة المسحورة» كمن يعيد شريط فيديو بالريموت كنترول. هذه الساعة الأخيرة تفرز

الشيطان يعظ

مشهداً يعد مخنثاً دراميـاً - إذا جاز لنا هذا التعبير - على شاكلة بيت الشعر العربى الذى يطلق عليه أنه مخنث من مخنثى العقيق، وهو بيت الشعر الذى يقول:

ألا أيهـا النوّام ويحكمـو هبـوا
أسـائلكم هل يقـتل الرجل الحب؟

فنصف البيت الأول فيه خشونة ونار وغبار، أما النصف الآخر ففيه ليونة ودعة وميوعة..!!

فخشونة الحياة وجفافها فى «مدينة النحاس»، فضلا عن صعوبتها تبرز جميعها مصداقية الحكم بالموت وأحقيته، ويتمثل ذلك فى جشع التجار وارتفاع الأسعار إلى أعلى عليين مما يرهق كاهل نزلاء السوق من المشترين:

التاجر:

(لفتاة تشترى قماشا) إنه فاخر ومناسب وسيكون عليك فتنة للناظرين.

الفتاة:

سأشهد به حفل زفاف فى الشهر القادم أرنى أجمل ما عندك.

التاجر:

إليك هذا الثوب وهو بخمسمائة.

الفتاة:

الأسعار ترتفع بجنون.

الشاب:

لكي تغطى أرباح الجشعين من التجّار والحاشية..!

التاجر:

(للشاب) من أجل طول ألسنتكم ضاقت عنكم السجون..!

الشاب:

لن يبقى خارج الأسوار إلا العبيد

صوت الجن:

(للرجال الثلاثة الباحثين عن القماقم) لم يحظ بالسيادة سوى الملكة والحاشية ورجال الأمن والتجّار، وقد استعبدوا الشعب واستغلوه، ولما سقط القمقم بين يدى الملكة قررت أن تستعبد جميع قبائل الأرض.

وكذلك صارت ميوعة الحياة وانقلاب المعايير فى «مدينة النحاس» تستوجب - وفق رؤية **نجيب محفوظ** - قصاص الموت، فقد تبدلت أدوار الشبان بأدوار الفتيات، حتى فى أمور الغزل نفسها.

الفتاة:

كيف تسير وحدك يا جميل؟

الشاب:

هذا وقت عمل. أليس لديك مايشغلك؟

الفتاة:

ما يشغلنى شىء عنك، تعال إلى نزهة وكأس عند البحيرة.

الشاب:

(مسرعا) إن لم تنصرفى ناديت الشرطة..!

عبدالصمد:

(للقمقم الذى أخفاه فى عباءته) ما معنى هذا؟

صوت الجنى:

كان للنساء المقام الأول فى المدينة وبخاصة فى عهد الملكة ترمزين، وكانت الفتاة هى التى تخطب عريسها وهى التى تغازل الفتى وهى التى تتمتع بحريتها الجنسية بخلاف الشاب.

ويعدد **نجيب محفوظ** لقطات كثيرة سريعة أشبه ما تكون باللقطات السينمائية فى المشهد الخامس، الذى يبيّن مظاهر إعادة الحياة والحركة فى ساعتها الأخيرة لأهالى «مدينة النحاس»، فنرى المتسولة التى تطلب مأوى ورجلاً وعبداً ومورد رزق ثابت، كما نرى المريض الناقم على الغرباء الذين لم يدلوه على طريق المستشفى، لأنهم فى رأيه أصل المصائب بمجيئهم إلى «مدينة النحاس» من أطراف الأرض حاملين أمراضهم معهم، فيسرقون النقود ويتركون الأمراض لهم..!

ونرى فى المشهد ذاته العجوز الضرير الذى يريد أن يبصّر الأهالى بأشياء جميلة غير الشراء والربح والفسق والسكر وامتلاك العبيد، فهو يرى أن الموت أقرب إليهم من أجسادهم، غير أن قوة القمع متمثلة فى شرطى تبعث فيه الرعب، فيغير هذا العجوز الضرير فيما ينادى به إلى نغمة أخرى يدعو فيها إلى أن خدمة الملكة أهم من الربح وامتلاك العبيد..!! وهناك لقطة المحكمة داخل هذا المشهد والتى فيها شرطى آخر يسوق أمامه رجلاً معصوب العينين يئن بصوت مسموع وكل جريمته أنه إدعى أنه توجد نجوم لاترى بالعين المجردة فحكم عليه بفقأ عينيه، وآخر تم خصيانه بسبب مطالبته بمساواة الرجال بالنساء..!

موقف نجيب محفوظ فى «الشيطان يعظ» من القيم الإسلامية

الذى ينظر إلى إبداع **نجيب محفوظ** بنظرة شاملة يجد أن مسرحية «الشيطان يعظ» تلت رواية «أولاد حارتنا» بعشرين عاماً كاملة. وإذا كانت رواية «أولاد حارتنا» انقسمت حولها الآراء حتى الآن، بين مؤيد ومعارض، وفقاً لفهم كل إنسان، ووفقاً لمدى تأثره أو تحرره من قيود نقدية سابقة فإن إبداع **نجيب محفوظ** فى مسرحية «الشيطان يعظ» يعطى موقفاً محدداً لاخلاف عليه من القيم الإسلامية النبيلة.

وبلغة الإحصاء والأرقام نجد أن بمسرحية «الشيطان يعظ» ست وعشرين جملة حوارية تدور حول الإيمان بالله وبالدين الإسلامى ومعطياته، منها إثنتا عشرة مرة على لسان الشيخ (عبدالصمد عبدالقدوس الصمودى)، وعشر مرات على لسان «موسى بن نصير»، ومرتان على لسان (طالب بن

سهل)، ومرة واحدة على لسان (الجنى)، وأخرى على لسان الرجل (الأول)، وهى جمل حوارية موزعة على امتداد المسرحية كلها، ومن هذه الجمل الحوارية:

أولاً: لشخصية الشيخ (عبدالصمد عبدالقدوس الصمودى)

١ ـ «رغبة مولانا على الرأس والعين، لكن الله أمرنا بالشورى، ومن يمد سلطانه بقوة القرآن فليس به حاجة إلى قوة العفاريت»[٨].

٢ ـ عندما خرجت شبكة الشيخ (عبدالصمد) من البحيرة وبها القمقم صاح ذاكراً الله قائلاً: «يسبح له الإنس والجن وكل حى وجماد»[٩].

٣ ـ «حتى الشيطان، فى قمقمه يعبد الإله»[١٠].

ثانيا: لشخصية (موسى بن نصير)

١ ـ حينما خاطب (العفريت) فى القمقم قال له: «ملكك اللعين أخرج أبانا من الجنة، فهيهات أن تخرجنا من الدين»[١١].

٢ ـ حينما قالت إحدى الشابات إنهم مدعوون لعبادة (العفريت) المسخر قال: أيها الناس. إنه كفر ولا إله إلا الله»[١٢].

٣ ـ أكد مرة ثانية قائلاً: «السكوت على الكفر كفر»[١٣].

٤ ـ أعاد تأكيد قولته إلى أهالى «مدينة النحاس»، أمام الشرطى قائلاً: «ماقلت لهم إلا الحق، وهو لا إله إلا الله»[١٤].

ثالثا: لشخصية (الجنى)

١ ـ حينما سُئِل (الشيطان) أو (الجنى) عما يخبئه القدر من مصير مجهول للأمير (موسى بن نصير) وقد قبض عليه من قبل جنود «مدينة النحاس» الشاكى السلاح، قال: «إنى لا أعلم الغيب»، وهو ما يتوافق مع معطيات الدين الإسلامى بأن ما يعلم الغيب إلا الله، وما أكدته الآيات القرآنية من عدم معرفة الشياطين للغيب عند وفاة سيدنا (سليمان) عليه السلام[١٥].

إذن، فالجوانب الإسلامية مؤكدة عند (نجيب محفوظ) فى هذا النص المسرحى، وهى مستقاة من تعاليم دينه الإسلامى بلاشك، فضلاً عما تؤكده المشاهد الختامية من رفض فكرة التسلط واجتراء أحد على أن يأخذ مكان الإله من البشر ليعبده بشر آخر فان..!

قضايا الموت المستحيل والحب المستحيل والحلم المستحيل..!!

فى التراث العربى القديم توجد ثلاثة مستحيلات، هى: الغول والعنقاء والخل الوفى، غير أن (نجيب محفوظ) فى إبداعه المسرحى «الشيطان يعظ» يطرح ثلاثة مستحيلات جديدة، هى: الموت والحب والحلم، وأى من هذه الأنماط المطروحة ممكن تحقيقها منفردة فى الوجود الإنسانى، وربما توجد روابط مشتركة بين بعضها البعض، فهذا شيء ممكن، بل وميسور سهل، غير أنها فى مسرحية «الشيطان يعظ» توجد فى صورة مستحيلة ظاهرة.

لقد جعل **نجيب محفوظ** أبطال مسرحيته الرئيسيين ينظرون إلى «مدينة النحاس» فى المشهد الختامى من منظور خاص نابع من تركيبة كل شخصية. فشخصية (عبدالصمد عبدالقدوس) المتدينة تراها «مدينة الموت»، وشخصية (طالب بن سهل) تراها «مدينة الحب المستحيل»، فى حين أن شخصية (موسى ابن نصير) تراها «مدينة الحلم».

فى الحقيقة، إن «مدينة النحاس» فى إبداع **نجيب محفوظ** هى مدينة يجدل فيها مضفوراً الموت المستحيل والحب المستحيل والحلم المستحيل معاً..!!

فالموت ـ فى حد ذاته ـ هو النتيجة الحتمية للصراع بين الخير والشر، ولابد من وجود متصارعين لكى يفصل بينهما الموت فى النهاية، وأول معرفة للخليقة بالموت جاءت بعد صراع بين ولدى (آدم) بما يمثلان من طباع تنتمى إلى الخير أو الشر.

وفى مدينة «النحاس» التى شيدها **نجيب محفوظ** لا وجود للصراع فيها، هناك ثقل كبير يهوى من علٍ دونما مقاومة لأحد من سكّان المدينة. إنهم ضعفاء راضخون برغم أنوفهم، فهم لا حول لهم ولا قوة، ومن لا يملك الحول ولا يملك القوة لا يستحق أن نحكم عليه بالموت.!

هذا هو أحد جوانب الموت المستحيل. أما الجانب الآخر فلا يمكن أن توضع مصائر البشر بيد من به ضعف البشر.!!

هذا هو كلام **نجيب محفوظ** نفسه على لسان (طالب بن سهل)، وعلى لسان (العفريت) ذاته كالتشوق إلى الخروج من القمقم ونوال الحرية، والكذب لعدم إعطاء الفرصة لمراجعة النفس فى إدعاء الألوهية، فدمّر المدينة بانفجار مرعد أعقبه ظلام الموت.

عبدالصمد:
(منفعلا للقمقم) خدعتنا أيها العفريت، مازال قلبك ينبض بالشر.!

صوت العفريت:
أبيت أن أضيف إلى ذنوبى ذنباً جديداً.

عبدالصمد:
أى ذنب فى هداية امرأة ضالة إلى الصواب.

صوت العفريت:
لو فعلت لتعذّر علىّ إهلاكها،
ولبعثت إلى الوجود مدينة
ملعونة هلكت بظلمها لتواصل
حياة غريبة متأخرة عن دنيانا
عشرين ألف سنة، ولعمرى إن
ذلك شر من الموت نفسه[١٦].

وقضية الحب المستحيل فى إبداع **نجيب محفوظ** هنا ذات شقين: حب مستحيل بين ملكة وغريب عنها بأفكاره وبقيمه ومثله، وحب مستحيل بين الملكة ذاتها وشعبها الذى تحكمه وتتسلط عليه، كلا الحبين من النوع الذى يستحيل تحقيقه على أرض الواقع، وما هو إلا وهم فى وهم.

فالملكة تدّعى أنها تحب (طالب بن سهل)، لكنها فى أول نقاش بينهما تكشر له عن أنيابها، فالحب من وجهة نظرها يلقى إلى المحب من علٍ، حب بين معبود وعبد، يقدسه العبد ولا يتقيد به المعبود، لذلك يستحيل تحقيقه.

والملكة أيضاً لا رصيد لها من الحب عند الرعية، وسط القمع الفكرى وتزييف الحقائق

والزج بالأبرياء في غياهب السجون داخل مدينة تدّعى كذباً أنها ذات عظمة وأنها موعودة.

موسى بن نصير:

عن أى عظمة تحدثين؟ ما هى إلا عظمة ذاتك ورجالك، إنك تذلين شعبك كما تذلين الغرباء، حتى أصحاب العقول والإلهام جعلت منهم عبيداً ودمى، انظرى، ها هو المستقبل يتجسد أمام عينيك ويعدك بمعجزة فاستجيبى له، فمن لم يفقه لغة المستقبل دمّره الحاضر[17].

أما قضية الحلم المستحيل فتتمثل فى حوار الحاضر مع الماضى، وهذه القضية من أخطر ما أثير داخل نسيج المسرحية، إننا نتساءل: هل يصلح الحاضر لأن يقيم حواراً مع الماضى بغرض الإصلاح؟ هذه القضية أثارها من قبل **توفيق الحكيم** فى مسرحيته «أهل الكهف»، كما أثارها **لينين الرملى** فى مسرحيته «أهلاً يا بكوات»، إن هذا الأمر يثير سؤالاً: هل ثمة علاقة جدلية تبادلية بين الحاضر والماضى؟

العلم وحده هو الذى يقول أن ثمة علاقة آنية بين الماضى والحاضر، فوفقاً لنظرية «النسبية» للعلامة إينشتين يمكن أن نقول إننا نرى الآن الشمس التى كانت منذ فترة زمنية سابقة موجودة لأن شعاع الشمس يأخذ مسافة وزمن إلى أن يصل إلى عيوننا فندركه بالبصر.

والحلم المستحيل فى إبداع **نجيب محفوظ** فى مسرحية «الشيطان يعظ» يتلخص فى رغبة الحاضر فى تغيير الماضى، فى الأحداث وفى نمط تفكير الشخصيات بما يتوائم ومتطلبات العصر، لأنه مرتبط به كسلسلة حلقاتها متصلة ببعضها البعض.

موسى بن نصير:

سأغير الماضى كما أغير المستقبل.

طالب بن سهل:

لقد زج بنفسه فى متاعب ماض انقضى منذ عشرين ألف سنة.

عبدالصمد:

نحن ملتحمون به الآن ولا ندرى كيف يتعامل معنا.

طالب بن سهل:

كأننى فى حلم.

عبدالصمد:

إنه حلم فى باطن حلم[18].

هنا يفتح **نجيب محفوظ** باب التعامل مع الماضى، ومدى أهميته للحاضر، فالأفكار السلفية المتجمدة بنت الأمس قد تؤثر فى فكر اليوم، وهذا - فى حد ذاته - مكمن الخطر، لأن اليوم قد لايستطيع أن يعيش فى جلباب أفكار الأيام الخوالى، كسنّة من سنن التطور والتقدم والرقى، وإذا كان **نجيب محفوظ** قد أنهى المسرحية بإطلاق (العفريت) حراً من قمقمه، فقد أعطى مدلولاً واضحاً بذلك مؤداه أن:

«من يحكم بالإيمان لا حاجة به إلى الشيطان»..!!

حتى لو كان هذا الشيطان يعتلى أطهر المنابر..!!!

المراجع :

(١) د. نجوى عانوس - «التراث الشعبى فى مسرح أبى خليل القبانى» - ص ٤٨ مقالة نشرت بمجلة «القاهرة» - العدد (٩٥) - ١٥ مايو ١٩٨٩؛ محمد كمال الدين - «رواد المسرح المصرى» - ص ٧، ٨، ٤٧، ٤٨ - المكتبة الثقافية - العدد (٢٥٢) - الهيئة المصرية العامة للكتاب.- ١٩٧٠.

(٢) ألفريد فرج - «مؤلفات ألفريد فرج» جـ ١٢ - ص ٦٨ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠.

(٣) فاروق خورشيد - « الجذور الشعبية للمسرح العربى» - ص ١٦٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١.

(٤) نجيب محفوظ - «الشيطان يعظ» - ص ٣٣٦ - دار مصر للطباعة - بدون تاريخ.

(٥) ألف ليلة وليلة - ص ١٣٦ جـ ٣ - مكتبة ومطبعة محمد على صبيح بالأزهر بالقاهرة - بدون تاريخ.

(٦) نجيب محفوظ - «الشيطان يعظ» - ص ٣٣٦.

(٧) المرجع السابق - ص ٢٣٩.

(٨) المرجع السابق - ص ٣٣٦.

(٩) المرجع السابق - ص ٣٤٠.

(١٠) المرجع السابق - ص ٣٦٣.

(١١) المرجع السابق - ص ٣٤١.

(١٢) المرجع السابق - ص ٣٤٩.

(١٣) المرجع السابق - ص ٣٥٠.

(١٤) المرجع السابق - ص ٣٥٥.

(١٥) المرجع السابق - ص ٣٥٢.

(١٦) المرجع السابق ص ٣٦٩.

(١٧) المرجع السابق - ص ٣٦٦.

(١٨) المرجع السابق - ص ٣٥٠.

نصوص

المختارات:

٩٤ «أنا أورهان ولى»، أورهان ولى كانيك - ترجمة وتقديم: عبدالمقصود عبدالكريم.

١٢٢ الرماد (مسرحية من فصل واحد)، هارولد بنتر - ترجمة وتقديم: شوقى فهيم.

الشعر:

١٢٣ شقة واسعة تسكنها الأرواح، احمد طه. ١٢٥ ماذا فعلت بعبدتى؟، محمد عيد إبراهيم. ١٢٧ الراقصون، مصطفى العايدى. ١٢٩ أنا محمد السيد سلامة، محمود قرنى. ١٤٢ ماعادتش زى زمان، سمير سعدى. ١٤٤ خيبة لإتنين وتلاتين، شحاته العريان. ١٤٦ صياغة أخيرة، بهاء عواد. ١٤٨ المارة يتمتمون عنا كثيرا، مـهـا شـهـاب الدين. ١٥٠ هكذا تكلم قـيـس، يوسف رخـا.

القصص:

١٥٢ القمر وراء السحاب!، محمد صدقى. ١٥٨ الموت صومان، بيومى قنديل. ١٦٤ كائن خرافى أزرق مثل برتقالة، مصطفى ذكرى. ١٦٦ أمك تحت بتعمل كحك، صلاح الدين عيسى. ١٧٠ دغل، عبد النبى فرج. ١٧٢ المقهى، إيهاب عبدالحميد.

أنا أورهان ولى

أورهان ولى كانيك

ترجمة وتقديم :

عبدالمقصود عبدالكريم



مقدمة

فى قصيدة «موكب العشق» وجدت، وهى قصيدة «أورهان ولى كانيك» التى لم تكتمل ملفوفة حول فرشاة أسنانه بعد موته، وهى ليست قصيدة رديئة. وفى المقطع الثانى تُرِك مكان خالٍ فى بداية كل سطر، يليه عبارة. والسبب فى عدم اكتمال هذا المقطع غير واضح. والعبارات فى نهاية السطور لا تخلق إيقاعاً ولا توحى بنمط تركيبى. إنها صور، ولا نعرف من هذه الصور ما كان يلح على ذهن الشاعر. ويبدو الأمر وكأن كل شيء قد جاء تلقائياً بدون عناء.

والقصيدة، وهى أطول من المعتاد بالنسبة له، عبارة عن قائمة. وليس من الواضح ما إذا كانت هذه القائمة قد اكتملت أم أنها لم تكتمل كالمقطع الثانى. حقاً، تبدو القصيدة عرضية، وتظهر غالباً لتتلاشى. لكن التأثير الكلى قوى ومثير. وهذا هو السر الأول فى القصيدة. لماذا لم تكتمل؟ ما الإلحاح الذى لم يستطع ولى احتماله فى المقطع الثانى؟ أيضاً، هل انتهت القصيدة كما كان ينوى أم لاتزال النهاية مفقودة؟

والسر الثانى هو فرشاة الأسنان. لماذا لُفّت المسودة حول فرشاة الأسنان؟ هل تخلى أورهان ولى عن القصيدة؟ هل توجد نسخة كتبها بعد هذه النسخة؟ وإذا كان الأمر كذلك، فإن أحداً لم يجدها. وتصورى الشخصى هو أن هذه المسودة كانت أقرب قطعة من الورق لأورهان ولى ليغطى بها فرشاة أسنانه، ربما وهو تحت تأثير الخمر أو فى بداية إحدى رحلاته التى يزخر بها شعره.

فى نوفمبر ١٩٥٠، مات أورهان ولى كانيك نتيجة إصابة بنزيف فى المخ فى اسطنبول عن عمر لا يتجاوز ٣٦ عاماً. وكان قد سقط فى خندق وهو سكران قبل ذلك بأيام قليلة. ومن المفترض أن سقوطه فاقد الوعى ثم موته كانا نتيجة لهذه الحادثة. وكان أيضاً قد أصيب بغيبوبة لعشرين يوماً فى ١٩٣٩ بعد حادثة سيارة. وتشير الحياة القصيرة والإسراف فى تناول الخمور، والاهتمام بشئون الحب، وأكثر من غيبوبة فى حياته إلى حياة على الهامش. وتعكس شخصية شاعر رومانتيكى يستكشف خبرات جديدة.

لكن الواقع مختلف. إن شعر أورهان ولى كانيك يصدم المرء باعتياديته وعدوانية هذه الاعتيادية. وهو خليط من الحياة اليومية، والمزاج الدينى، والغنائية المتوارية. وأرى أن أصدق الصور فى قصيدة «أنا، أورهان ولى»، هى أنه يحب

«فطائر الجبن المدخنة»؛ ويعترف بأن له محبوبات، لكن كياسته تمنعه من ذكر أية أسماء. إن شعره شعر التفاصيل البسيطة، مطعم مجرى، خدم قليلو التمدن، قطط ضالة، مدللون... إلخ.

يدهشنا شعر أورهان ولى بالمصادر التى تمثل جزءاً من الحياة اليومية لدرجة تجعلها تبدو وكأنها لا يمكن أن تنتمى لقصيدة. وتنخفض اللغة تدريجياً، إنها لغة يومية، خالية من الاستعارات والبلاغة إلا كمصدر للدعابة. وفى أفضل الأحوال، تخلق قصائد ولى وهماً باختفاء اللغة، وانعدام الوسيط بين العالم والوعى، وأن القارىء يرى الحياة كأشياء وليس ككلمات. ويقول ولى كلاماً يشبه هذا الكلام فى مقدمة كتابه الأول «غريب Garip»، الذى أصدره مع صديقيه مليح جودت وأوقتاى رفعت عام ١٩٤١:

«إن ضغط بعض النظريات فى قوالب قديمة مألوفة لا يمكن أن يشكل حركة فنية تقدمية. علينا أن نبدل البنية برمتها من الأساس. وحتى نتحرر من التأثيرات الخانقة للأدب الذى صاغ أذواقنا وأحكامنا وشكلها لسنوات طويلة، علينا أن نتخلص من كل ما تعلمناه من ذلك الأدب. ونأمل أن يكون من الممكن حتى التخلص من اللغة ذاتها، لأنها تهدد جهودنا الإبداعية بالمعجم الذى تفرضه علينا حين نكتب الشعر».

كان أورخان ولى أحد المبدعين فى الشعر التركى الحديث فى الأربعينيات، وقبل شرح وضعه التاريخى، علينا أن نركز على أكثر اتهام نقدى وجِّه إليه، وهو أنه مبتذل. إن هذا النقد يعكس موقفاً معيناً تجاه عدائه فى شعره للبلاغة. لقد هاجمه النقاد الأوائل دفاعاً عن فن الشعر الرفيع. وحتى بعض الشعراء الذين أتوا بعده انتقدوه باعتباره برجوازياً، لم يهتم بالأمور السياسية الكبيرة فى عصره، فى مقارنة غير مناسبة مع معاصره اليسارى، ناظم حكمت. وفى الحقيقة بينما يتم استبعاد عدد من الشعراء المهمين إلى الأطراف بعد فترة من الزمان، إلا أن ولى يبقى نضراً. يعود المرء إليه مرة ومرة.

يستوعب المرء أورهان ولى بقدر ما يستوعب خبرته بالتضخم البلاغى. إنه شاعر خبرة التفاصيل الدقيقة، عن الأكل، والوقوع فى الحب، والإحساس بالضجر، والحزن، والدعابة، والتأمل العرضى. إن شخصيته الشعرية مهيَّأة لإنجاز هذا التأثير. إن أسلوبه ينخفض تدريجياً ليتعامل مع نسخة من الواقع ليست ميتافيزيقية، وترتبط بالزمن ارتباطاً تاماً. وفى لحظات رقته، تخلق قصائده وهماً بأنها ليست قصائد، وأن أى شخص يستطيع ارتجالها بسهولة. وأظن أن هذه الخاصية هى المصدر الأساسى للنقد الذى وجِّه ضده ودليل فى الوقت ذاته على إنجازه الرئيسى.

تمثل قصائد ولى، على أحد المستويات، تمحيصاً لمعنى الحياة. إنها موجزة، حيادية، زاخرة بالتفاصيل اليومية، وتمثل تأصلا مستمراً فى «العربة ذات العجلة الحمراء» لوليم كارلوس وليمز.

ترجم ولى كثيراً من الشعر الفرنسى (من شعر فرانسو فيلون، وجول لافورج، وجاك بريفير)، وترجم أيضاً الهيكو اليابانى من الفرنسية إلى التركية، ومع أن الهيكو تحمل فرضيات فلسفية مختلفة، إلا أنها، أيضاً، تعتبر اللغة وسيلة للوصول إلى الواقع، وهو فى هذه الحالة واقع ذو طبيعة روحانية. إن تبسيط بنيتها يساعد على إنجاز الإلهام الروحانى.

* * *

إن لغات الشرق الأوسط، خاصة اللغة العربية واللغة الفارسية، مثقلة بالتاريخ. وتنقسم اللغة المكتوبة عن اللغة المنطوقة منذ زمن طويل.

ويوجد معظم الأدب باللغة المكتوبة. ربما يدرس المرء الأدب العربى لسنوات طويلة دون أن يفهم العربية المنطوقة، وإذا أراد العرب أن يفهموا أدبهم، فإن عليهم أن يتعلموا معجماً خاصاً. والأمر نفسه صحيح، إلى حدٍّ ما، بالنسبة للغة الفارسية.

ويوجد هذا الانقسام فى اللغة التركية أيضاً، ولكن مع اختلاف كبير. فى اللغة التركية تراث شعرى مكتوب بالعامية. ومنذ بداية الإمبراطورية العثمانية، كان فى اللغة التركية تياران أدبيان مستقلان، الأول هو شعر البلاط. وتأسس هذا الأدب المصقول، الذى استمر حتى نهاية القرن التاسع عشر، على النماذج الفارسية والعربية واستخدم مزيجاً من المفردات التركية والفارسية والعربية، وتختلف هذه اللغة، التى تدعى العثمانية، عن التركية الحديثة المنطوقة، وعلى المرء أن يدرس اللغة العثمانية منفصلة ليفهم قصيدة عثمانية تنتمى إلى القرن التاسع عشر.

وصاحبه التيار العامى عدة قرون. إنه الشعر الشعبى الذى كتبه شعراء عظماء مثل يونس إمره وبير سلطان عبدال، وهما شاعران عاشا فى القرن الثالث عشر والقرن السادس عشر على التتابع، ويمكن فهمهما بدون أية دراسة خاصة، والتيمة

أنـــــــا
أورهـــان ولـــى

الصوفية، التى تتخلل شعرهما، توجد أيضاً فى بعض قصائد العشق التى كتبها شعراء محدثون مثل نسيب فضل وجمال سُريًا، والبداهة فى قصيدة يونس لا يتقنها الذهن، إنها، على مستوى الشعور، تدفع القارئ الحديث إلى عصرها. وكان بير سلطان عبدال شيعيا شنق بسبب نشاطه ضد السلطة المركزية، ربما فهمه بسهولة المتعصب الشيعى فى القرن العشرين، وكان يؤمن بالتضحية والكفاح ضد اهتمامات السُّنَّة الراسخة. كان دينه سياسيًا، والقصيدة التالية تحريض على العصيان فى صورة حياة دينية خالصة:

أستطيع تحمل لذاتها وآلامها

من لا يستطع احتمال هذه الآلام لا يأتِ

أستطيع زخرفة لونه ورسمه

من لا يستطع فهم هذه الزخرفة لا يأتِ

طبطبتُ على لونه، شربتُ خمره

مع أرواح كثيرة ترنمتُ وتكلمت

بشعور عميق انهمكتُ فى العشق

من ير هذا العشق رذيلة لا يأتِ

بحبُ زُرْ شفيعك

ليتعهد لك بالإخلاص

بيقين كامل شِدْ متجرك

من متجرك تحمل الأذى ولا تأتِ

قالوا، إن الأرواح الأربعين تدور فى هذا الميدان

تضع الحكيم فى طريقه

قالوا، إنها تنتزع يمناه من يسراه

من يتبعْ هوى ذاته لا يأتِ

أنا بير سلطان، أدرك، العالم فانٍ

حديث الأرواح مأزق العشق

دم الرحمة دم بلا خطيئة

من يحمل بقعاً سوداء فى قلبه لا يأتِ.

منذ منتصف القرن التاسع عشر، عبر المجتمع التركى والشعراء الأتراك عن الحاجة إلى الإصلاح بالتحول إلى الغرب، وفى الأدب،، لم يشعروا إلا بضرورة تغيير محتواه، وبقيت لغتهم عثمانية. وحتى إصلاحات كمال أتاتورك فى العشرينيات والثلاثينيات، لم تحدث تحولات فى الشعر التركى، ثم حدثت التحولات بسرعة كبيرة. وكانت السرعة نتيجة وجود تراث شعبى عظيم فى اللغة التركية.

وقد قاد هذا التغيير أربعة شعراء: ناظم حكمت، مليح جودت، أوقتاى رفعت، وأورهان ولى. وكان ناظم حكمت أكبر من الآخرين بعشر سنوات. كان شيوعيًا، قضى سنوات طويلة فى السجن، وكانت أشعاره تمنع بانتظام فى تركيا حتى ١٩٦٥ - ١٩٦٦ حين تم طبع حوالى عشرين كتاباً من مؤلفاته، كان بعضها يطبع للمرة الأولى.

بدأ ناظم حكمت الكتابة فى العشرينيات، وحطم البنية الشعرية العثمانية باستخدام خليط من سطور فلاديمير مايكوفسكى الحرة وأنماط الشعر التركى الشعبى، وطور أسلوبا انسيابيًا واضحاً تتحد فيه التيمات الشخصية والسياسية بسهولة. وحين بدأ أورهان ولى، ومليح جودت، وأوقتاى رفعت الكتابة فى الثلاثينيات، وجدوا فى شعره لغة تركية جديدة.

وأسلوب ناظم حكمت أقل راديكالية من بنية شعره. ومع أن لغته واضحة وبسيطة، إلا أنه يستخدم لغة البيئة الثقافية للطبقة المتوسطة العليا التى انحدر منها بدون تمحيص. وكانت هذه الطبقة المتعلمة لاتزال تستخدم بقايا المعجم العثمانى. ولغة ناظم حكمت ذات صدى قليل الآن، إنها لغة ترتبط بطبقة اجتماعية ارتباطاً قوياً فى تفاوت مع سياساته الثورية وقوة شخصيته.

ولغة أورهان ولى الدارجة لغة راديكالية تتجاوز الطبقة الوسطى التى أتى منها أيضًا. إنها هجوم على اللغة. إن أناسه موظفون مدنيوّن صغار (الكثير منهم فقراء وبعضهم طريد تمامًا) يكدّون كل يوم. ومن المدهش، أنه لا يوجد فى أعماله إلا القليل من التعبيرات العامية، أى أن القليل منها فقط ينتمى إلى شريحة اجتماعية معينة. إن لغته الدارجة لغة مركزية وكلاسيكية. وهى لغة تجريدية حتى فى طبيعتها المبسطة وفى اختيارها لأكثر الإيقاعات مباشرة. وأعتقد أنه نتيجة لهذه الطبيعة الخاصة للغة ولى الدارجة، وبصرف النظر عن الضيق النسبى لمحتواها، يبقى شعره نضراً، ومعاصراً باستمرار. وهوفى هذا يشارك الشعراء الشعبيين الكبار مثل يونس، وبير سلطان، وكراكوجلان Karacaoglan.

وبصرف النظر عن لغة ولى الدارجة، تهمل علاقته بالشعر الشعبى التركى غالبًا. إنه شعر التكرار، تكرار الإيقاعات وتكرار السطور فى نهاية المقاطع. يمتلئ شعر أورهان ولى بالتكرار، ليس فى الإيقاعات أو اللوازم كما فى شعر ناظم حكمت، ولكن فى شكل قوائم أو قوائم مقنّعة. وهذا التكرار يكسب شعرة نغمة غنائية تأملية(*).....

أنا، أورهان ولى

أنا، أورهان ولى

المؤلف الشهير لقصيدة

«سليمان أفندى، ربما يستريح فى سلام»،

سمعتُ أنك شغوف

بحياتى الخاصة.

أقول لك:

فى البدء، أنا إنسان، أى،

لستُ حيواناً فى سيرك أوما شابه

لى أنف، ولى أذن

إلا أنهما ليسا جميلين.

لى بيت،

ووظيفة.

لا على رأسى سحابة

ولا على ظهرى شارة نبىٍّ.

لستُ فى تواضع جورج ملك إنجلترا

أو أرستقراطياً كالحارس

الجديد الثابت لسلال بيار Celal Bayar.

أحبُ السبانخ.

وأُجنُ بفطائر الجبن المدخنة.

ليس لى عينان

لرؤية المادىّ

حقيقة، ليس لى.

أوقتاى رفعت ومليح جودت

أفضل أصدقائى،

... ولى عشيقة

مهذبة للغاية.

باسمها لا أبوح، لا يمكننى

ليعثرْ عليه النقّاد.

أهتمُ، أيضاً، ببعض التوافه،

فقط بين الخطط،

كيف يمكن أن أقول

ربما لى ألف عادةٍ أخرى

لكن لا أهمية لذكرها

تشبه، تماماً، ما ذكرتُ.

اختلاف كمىّ

أعشق الجميلات،

أعشق العاملات أيضاً،

وأعشق الجميلات العاملات

أكثر.

أنــــــا
أورهــان ولــى

شجرتى

لو أن أشجاراً أخرى
بالقرب منا
ما أحببتُك كل هذا الحب.
ولو عرفْتِ
كيف تلعبين الحجلة معى
أحببتُك أكثر وأكثر.

شجرتى الجميلة
حين تموتين
أودُّ لو ننتقل
إلى شجرة أخرى.

الهضبة

فى الحياة التالية، بعد أن تنهى المصانع أعمالها
إذا طريقنا إلى البيت
فى المساءات
لم تكنْ
مشبعةً بالمياه
لن يكون الموتُ
مفزعاً
على الإطلاق.

سفر

لا أنوى السفر،
ولو سافرتُ
آتى إلى اسطنبول.

ماذا تفعل
لو رأيتنى فى الترام
ذاهباً إلى بيبك Bebek ؟
مع أننى قلتُ لك،
لا أنوى السفر.

خطوة

جميلة أشجار البتولا
لكن
إذْ نصل
إلى النقطة الأخيرة
أفضلُ
أن أكون نهراً
لا شجرة بتولا.

حانة

لم أعدْ أحبها
إذن
لماذا
أسير
الليالى
إلى الحانة
وأشرب

كل ليلةٍ

وأفكّر فيها؟.

مساءات الأحد

لا أبدو اليوم عظيماً

وحين أسدد الديون،

ربما أشترى بعض البدل الجديدة

وربما، مع هذا، لا تحبيننى.

لكن، فى مساءات الأحد

حين أمضى إليك

بكل الأناقة،

أتعتقدين أنى سأدلّلك

كما أدلّلك اليوم؟.

هل أحبّ؟

هل كنتُ أمضى إلى التفكير أيضاً؟

هل كنتُ أمضى إلى هذا الأرق؟

هل كنتُ أمضى إلى هذا الهدوء؟

وأكفُّ عن الاهتمام بالسلطة المخلوطة التى طالما عشقتُها؟

هل كنتُ سأدخل هذا؟.

انتحار

لابدّ أن أموت فى صمت.

لابدّ من نقطة دم على زاوية الفم.

يقول

من يجهلنى

«لا شكّ أنه أحبّ».

ومن يعرفنى

«الموت أفضل. عانى كثيراً هذا المسكين».

ولابدّ أن السبب الحقيقى لا هذا ولا ذاك.

عصفور

أنت فتاة لطيفة. لسْتِ فائقة الجمال

كما يتسكع العصفور

فى الشبّاك

أتسكع فى حديقة

شبابى

على أعلى غصن

فى شجرة البرقوق.

روبنسون

جدتى أعزّ

أصدقاء طفولتى

منذ حاولنا

إنقاذ روبنسون من الجزيرة المهجورة

وصرخنا سوياً لما

عانى جيلفر على أيدى

الليليبوتيين.

حلم

ماتتْ أمى

فى حلم

أنـــــــا

أورهـــان ولـــى

فى الليلة الأخيرة
استيقظتُ
صارخاً
وذكّرنى الصراخ

بصراخى حين
انزلقتْ بالونتى من أصابعى
فى صباح العطلة
ورأيتها
ترتفع
فى السماء.

طائر وسحابة

تاجرَ الطيور!
لدينا طائر
وشجرة
أعطنى
سحابة بنكلة.

ولد شرير

تهرب من المدرسة،
تصطاد الطيور.
على الساحل
تكلمُ أولاداً أشراراً.
ترسم صوراً قذرة على الجدران.
لا شيء يهمُّ إلا
أنك ستدير رأسى أيضاً.
أى ولد شرير
أنت.

بشر

طول الوقت
وخاصة
حين أعرف أنك لا تحبيننى،
آمل أن أراك
كالبشر الذين رأيتُهم
وأنا أجلس فى حجر أمى
كعنزة صغيرة...

لأبقى مشغولا

اعتقدت النساء الجميلات
أن ما كتبتُ من قصائد الحب
كانت فيهن
وأعانى دائماً
من أننى أعرف أنى كتبتُها
لأبقى مشغولا.

صديقى صبرى

صديقى صبرى
وأنا نتحدث دائما

فى ليل الشارع

ودائماً نسكر.

ودائماً يقول

«تأخرتُ على البيت»،

ودائما تحت ذراعه

رغيفان.

شجرة

ألقيتُ حصاة على الشجرة

لم تَسقط حصاتى

لم تسقط.

أكلت الشجرة حصاتى

أريد حصاتى.

الحمد لله

شخص فى البيت،

الحمد لله.

نَفَسٌ.

خطواتٌ.

الحمد لله.

هذه هى الحياة

كان بهذا البيت كلبٌ

أشعث

كان يدعى شينكون

مات.

وكان بالبيت قطة أيضاً: مافيتش

ضاعتْ

تزوجتْ ابنةُ البيت.

وجرت فى السنة الأخيرة

أشياء كثيرة حلوةٌ ومُرّةٌ

نعم، جرت

لكنها تشبه ما سبق.

هذه هى الحياة!

هجرة I

من النافذة

يرى قمم البيوت

يرى المرفأ

وأجراس الكنائس تدقُّ

تدقُّ باستمرار كل أحد

وفى الليل

يسمع صفير القطار

من السرير

فى الواحد

وبدأ يعشق فتاة

فى غرفة

عبر الشارع.

ومع هذا كله

غادر المكان

وانتقل إلى مدينة أخرى.

هجرة II

الآن

يرى الأشجار

من النافذة.

أنـــــــا

أورهـــان ولـــى

وطول اليوم يهطل المطر

بطول القناة.

فى الليل يسطع القمر

وسوق الخميس

فى الميدان.

لكنه،

يفكر فى شىء آخر

ربما المنفى، أو الفلوس

ربما رسالة.

إيدث الميرا

ربما، يصحُّ الآن،

أنه يفكِّرُ

فى ايدث الميرا

على بحيرة قرب بروسلز.

ايدث الميرا

عازفة الكمان الأولى

فى أوركسترا غجرية

ذائعة الصيت فى الملاهى.

تنحنى

لمعجبيها المصفقّين

وتبتسم.

فى الملاهى الجميلة،

قد يقع المرء

فى حب

عازفة الكمان الأولى.

رسائل إلى أُوقْتاى

انقرة، ١٢/٨/٣٧، ٩ مساء

I

فى هذا الشتاء المرعب

أكتبُ رسالتى الأولى

فى مطعم مَجَرِىٍّ

عزيزى أوقتاى

الليلة كل السكارى

يبعثون بتحياتهم.

II

انقرة، ١٢/١٠/٣٧، ٢,٣٠ ظهرًا

فى هذه اللحظة يهطل المطر فى الخارج

تندفع السحبُ فى المرآة،

فى هذه الأيام

نعشق، أنا ومليح، فتاةً واحدة.

انقرة، ١/١/٣٨، ١٠ صباحا

III

مفلساً

أبحث عن عمل.

لا أعمل شيئاً.

إذا لم أعشق،

ربما لا أنتظر
يومَ أموتُ من أجل البشرية.

قصيدتان عن السفر

I

حين تسافر،
تحادثك النجوم.
تقول غالباً
كلاماً حزيناً.

II

الأغنية التى يترنّم بها المرء
وهو سكران فى المساءات
مبهجة،
الأغنية ذاتها
من نافذة القطار
كئيبة.

عيناى

أين
أين عيناى؟

أخذهما الشيطان.
أعادهما، لم يستطع بيعهما.

أوه! أين
أين عيناى؟

ظلّى

أزحف
خلاله
كل هذه السنوات
على أطراف القدمين.
وعن الزمن
أعمارنا قصيرة،
وبعدها يكون ظلى
فى مكان،
وأنا
فى آخر.

يسراى

سكرتُ
وفكرتُ فيك
يا يسراى
يدى الخرقاء
يدى المسكينة.

صداع

I-

بصرف النظر عن جمال الطرق،
وبرودة الليل
يكلُّ الجسد
وهذا الصداع لا يكلُّ.

II-

الآن أدخل بيتى،
وقد أغادره فيما بعد،
لى أحذيتى وملابسى
والشوارع للجميع.

ثمة ما يشبه الكحول

ثمة ما يشبه الكحول فى هذا الهواء؛
مما يجعل فتى مثلى فى وضع ردىء، ردىء؛

أنـــــــــا
أورهـــان ولــــى

خاصة إذا كنتَ، أيضاً، مريضاً بالحنين إلى الوطن؛

أنت فى مكان.

بدون عنوان

فى الطريق

إلى سامسون،

ترى مياها،

لا تنزعجْ.

شاهد I

قتلتْه محاصيله معظم الوقت.

وحتى مولده البشع

لم يربكه كثيراً

وإذا لم يكن حذاؤه ضيقاً

لا يذكر اسم الله.

لم يعرف الشعور بالإثم

ربما يستريح سليمان أفندى فى سلام!

شاهد II

«أكون أو لا أكون»

لم يكن هذا ما يشغله.

ذات ليلة ذهب إلى السرير.

لم يستيقظ.

أتوا وحملوه بعيداً.

غُسّل، وأقيمت عليه الصلوات، ودفن.

إذا سمع الدائنون

بموته

وتعشق آخر؛

مما يجعل فتى مثلى فى وضع ردىء، ردىء؛

ثمة ما يشبه الكحول فى هذا الهواء؟

مما يجعل فتى مثلى يشرب، ويشرب.

كسرة

علىّ أن أكون

أن أكون

سمكة

فى زجاجة

خمر.

يصيبنى بالدوار

وصول رسالة يصيبنى بالدوار

شرب الراكى يصيبنى بالدوا

السير المتواصل يصيبنى بالدوار

ما معنى هذا، لا أعرف؛

شخص يغنى «ياكاظمى»

فى أُسكودار

يصيبنى بالدوار.

تسقط ديونه بالتأكيد

ويسقط أيضاً ماله عند الآخرين...
لا أحد يدين بشيء
للرجل المسكين.

شاهد III

وضعوا بندقيته فى خزانة.
وأعطوا ملابسه لشخص آخر.
لا خبز يخرفش فى حقيبته
ولا شفة تقتفى زاده.
هذه الريح
عصفت
ولم تترك وراءها ولو اسماً
بقى فقط هذا الدوبيت
على الموقد
فى المقهى
مكتوباً بخط اليد ـ
«الموت مشيئة الله
وليس من الرحيل بدّ».

؟

لماذا أفكر فى الصوارى
حين أذكر الميناء؟
وفى المراكب الشراعية
حين أذكر البحار الواسعة؟
وفى القطط حين أذكر مارس،
وفى العمال حين أذكر العدل؟
ولماذا يؤمن الطحان العجوز
بالله دون تفكير؟
وفى الأيام العاصفة
لماذا يتساقط المطر مائلا؟.

عن الخردل

كنتُ مفرط الغباء.
لسنواتٍ
لم أفهم
مكانة
الخردل
فى المجتمع
«لا أحد يستطيع
الحياة
بدون الخردل».

وكان عابدين يقول
نفس الكلام
فى اليوم التالى
للذى فهم فيه
الأشياء العميقة.

أعرف أنه ليس ضرورياً
لكن لا يحرم الله أحداً
حاولتُ استعادة قصة
بدأتْ
من يعرف متى
من يعرف أين.

ذاكرة

ندبة الخنجر على جبهتى
بسببك

ملقًى فى الشرطة بسببك

أنــــــــــا

أورهــان ولــى

«أسقطْ كل شيء وتعال»،
تقول برقياتك
يافاتنتى الفاسقة،
كيف أنساكِ؟

حسنائى ذهبية الأسنان

تعالى، ياعزيزتى، تعالى إلى.
أشترى لك جورباً حريرياً.
أضعك فى النظام،
آخذك إلى الملاهى الليلية.
تعالى حسنائى ذهبية الأسنان.
بمسكرتك، بشعرك المموج، ياداعرتى،
بحذائك ذى الكعب الفلين، وأسلوبك الامريكى...
هنا،
تعالى.

القيل والقال

لك جمال
أمام المرآة،
وآخر
فى السرير
انسى القيل والقال،
وارتدى ملابسك،
وضعى مسكرتك،
انزلى إلى الكافى شوب
فى أول المساء
وابصقى على الجميع.

سيتحدث الناس
دعيهم
ألسنا عاشقين؟.

الملهى الليلى

كوب يروح
وآخر يأتى.
مليون من المشهيات.
إحدى عشيقاتى تغنى فى الملهى الليلى.
وأخرى تجلس معى.
تشرب والأخرى تغار.
حسنائى لا تغارى،
لا تغارى من فضلك.
لك مكانك
ولها مكانها.

إشاعات

من يقول
إنى سقطتُ من أجل سُهيلةْ؟
من رآنى، من
يقبِّل إلينى
على الرصيف فى منتصف النهار؟
ويقولون إنى أُخذتُ ملاحات Melahat

إلى علمداد

هل كان الأمر كذلك؟

سأخبرك عن هذا فيما بعد،

ولكن ضغطتُ ركبةَ مَنْ فى الترام؟

لنفترض، أننى تذوقتُ ترف جالانا.

أشربُ، أسكرُ،

وأمضى إلى هناك.

انسَ كل هذه السخريات،

انسىَ، انْسَها.

أعرفُ ما أفعل.

وماذا عنى

إذا وضعت مُلّة فى مركب

وارتفع صوت غنائها، «روحى تحنّ إليك...»

فى وسط الميناء؟.

زوجة سائق المركبة

يا زوجة سائق المركبة، ارحمينى.

لا تتعرى أمام النافذة

بهذه الصورة.

عيناك على أخى زوجك

وأنا صغير.

لا أستطيع أن أتعفن فى السجن.

لا تشوّهى ذهنى، لا تربكينى.

يا زوجة سائق المركبة، ارحمينى.

تمدد

تمددتْ

شلحتْ تنورتَها قليلا

رفعتْ ذراعيها، يمكن للمرء أن يرى إبطيها

بيد تمسك ثديها

أعرف، إنها لا تفكر فيما

يفكر فيه الشيطان،

أعرف

ولا أنا،

ولكن كيف لامرىء،

لامرىء أن يتمدد هكذا؟

لحية

من يصنع

مشكاة من البطيخ

كما أصنعها،

لأنقش عليها غيلاناً

بمطواة

من عرق اللؤلؤ،

لأكتب دوبيتات،

ورسائل،

أمضى إلى السرير،

أستيقظ،

أُرْضى حليمى My Halime

لسنوات طويلة؟

لم نصبغ لحيتى بالرمادىّ

فى الطاحونة.

امتلاء

لنا بحار، زاخرة بالشمس؛

لنا أشجار، زاخرة بالأوراق؛

نمضى ونمضى ونعود من الفجر إلى الغسق

عبر بحارنا وأشجارنا

زاخرين

بالأزرق.

أنـــــــــا

أورهـــان ولـــى

القادمون

السفرجل يأتى من اسطنبول

والرمّان

التفتُ ورأيت

امرأةً شهيةً تأتى

ويأتى الدخل

هزيلا

كل يوم

يأتى الدائنون؛

أوه يا أمّ، يا أمى الحلوة

لا أستطيع الاستمرار

نهاية اليوم

لا تأتى.

الكانون

عادةً يشتعل الكانون أمام أبوابهم...

لا يُرى شىء

سوى النار والدخان

فى ظلمة المساء.

أثناء العوز، وفرة الفحم

جلبت السلام والسعادة إلى طفولة روح

صديقى الشاعر أوقْتاى رفعت.

ومنوّر هانم، أمه،

اعتادت شواء السمك على الكانون،

وإعتاد ملء منخاريه

بدخانه

بمروحة من الكرتون.

البازار المغطّى أو الكبير

هل تعرف رائحة الملاءات الجديدة فى خزانة

من خشب الأُرز؟

تفوح من مخزنك الرائحة نفسها.

لم تعرفْ أختى الصغيرة.

كانت ستزهو يوم الاستقلال،

إذا عاشتْ.

هذه الخيوط الفضية خيوطها.

هذا الخمار خمارها.

وهاته النسوة فى النافذة؟

هذه بتنورة زرقاء،

وهذه بتنورة خضراء؟

هل يقضين الليل وقوفاً؟

وهذه البلوزة القرنفلية المغبرة؟

هل وراءها حكاية أيضاً؟

لا تتكلمْ عن البازار المغطى

وتنساها.

البازار المغطى،

الصندوق المغطّى.

حورية الماء

غادرت البحر للتوّ حتماً.

شعرها وشفتاها

فاحتْ منها رائحة البحر حتى الصباح

كان ثديها يرتفع كالبحر وينخفض.

عرفتُ أنها كانت فقيرة ـ

لكن لا يمكن الكلام عن الفقر فى كل حين.

برقّة، بالقرب من أذنى

غنّتْ أغانى الحب.

من يعرف ما اكتسبتْه من معرفة وخبرةٍ

فى حياتها وهى تصارع البحر.

ترميم الشّبّاك، طرح الشّبّاك، لَمّ الشّبّاك،

إعداد الحبال، إسقاط الطعم، تنظيف القوارب.

لتذكرنى بالسمك الشوكى

لمستْ يداها يدىّ.

رأيت فى تلك الليلة، رأيت فى عينيها

كم هو جميل ارتفاع البحر فى البحر الواسع.

علّمنى شعرها دروساً فى الأمواج،

تقلّبتُ وتقلبتُ حول الأحلام.

أغنية اسطنبول

فى اسطنبول، على البسفور،

أنا أورهان ولى المسكين؛

أنا ابن ولى

فى حزن لا يوصف.

أجلس على شاطىء روميلى،

أجلس وأغنى:

«هضاب اسطنبول المرمرية،

تهبط فى رأسى، أوه، تهبط نوارس البحر

ساخنة، تملأ دموع الحنين إلى الوطن

عينىّ،

إداى My Eda،

تزخر بالهواء، كرماى My Karma،

ينبوع ملح

دموعى كلّها.

فى وسط بيوت اسطنبول السينمائية،

لم تسمع أمى عن منفاى

الآخرون يقبّلون

ويحكون

ويمارسون الحب

ولكن ما هذا بالنسبة لى؟

ياحبى

ياحمّاى،

أوه، يانهرى الدّبْلى».

فى اسطنبول، على البسفور،

أنا أورهان ولى الغريب،

ابن ولى

فى حزن لا يوصف.

الجرس

نحن الموظفين المدنيين،

فى التاسعة، فى الثانية عشرة، فى الخامسة،

نسير معاً

على الطريق

تلك التى رسمها الرب العظيم لنا.

أنـــــــا
أورهـــان ولـــى

ننتظر الجرس
فى آخر اليوم
والشيك
فى آخر الشهر.

قصيدةٌ بذيلٍ

لا يمكن أن نُرى سوياً. طريقانا منفصلان.
أنت تنتسب إلى الجزار. أنا قطة ضالة.
تأكل فى طبق من النيكل
آكل من فم الأسد.
تحلم بالحب. أحلم بالعظام.

لكن طريقك ليس سهلا، يا صديقى،
ليس سهلا
أن تهزّ ذيلك فى الأيام التعيسة.

ردّ

نتحدث عن الجوع،
وهكذا تكون شيوعيا.
ثم تشعل النار فى كل البنايات.
البنايات فى اسطنبول
فى أنقرة...

أى خنزير أنت!

قصيدة بالبراغيث

يالها من حيرة!
العالم ليس كما تودّ
نحكى مشاكلنا لكل إنسان
ينصتون للبندقية فقط.

لدى البعض مايفعلون،
ليس لدى البعض ملابس داخلية أو أحذية،
لهم أفواه وأنوف وآذان
لكن معظمهم يعانون من الخوف.

يصدق البعضُ النبىَّ،
يتزين البعض بسلسلة ذهبية وعليقة،
يؤلف البعض، يكتبون الكتب،
يغش البعض طهورهم.

يحمل البعض سيفاً،
يهتم البعض بالكلمة،
يتعقب البعض النساء فى الليل
بلا أثر فى ضوء النهار.

ألا بدّ أن يكون التصميم بهذه الصورة،
فيل يبتلع برغوثاً؟
بينما سبعة أشخاص فى بيت
يقنعون بمشاركة فأر.

باختصار، إنه مشوش.
يعتاده الغنى والفقير.

بعثنا خطاباً إلى الرب،

ضاع وتمزق.

مجاناً

نعيش مجاناً؛

الهواء مجاناً، السحب مجاناً.

الهضاب والوديان مجاناً؛

الفرجة على السيارات من الخارج،

مداخل دور السينما،

فاترينات المحلات مجاناً؛

ليست كالخبز والجبن،

لكن الماء المالح مجانى

الحرية تكلفك الحياة،

والعبودية مجانية

نعيش مجاناً،

مجاناً.

صيادون

صيادونا،

لا يغنون فى كورس،

كصيّادى الكتب.

فى سبيل الوطن

ما لم نفعله

للوطن ـ

الأم

مات بعضنا؛

تكلم البعض.

قرنفلة

أنت على صواب.

موت ١٠,٠٠٠ إنسان فى وارسو

لا

يشبه قرنفلة

و

شفاه حمر.

سبتمبر ١٩٣٩

نزهة

بعد منتصف الليل

لماذا الضوء

فى هذا البيت الجبلىّ؟

ماذا يحدث؟

هل يتحادثون

أم يلعبون البنجو؟

يفعلون شيئاً ما...

إذا كانوا يتحادثون، عما؟

الحرب، الضرائب؟

ربما يتحادثون فى لا شيء،

الأطفال نيام،

رب البيت يقرأ الجريدة،

ربة البيت تخى

ربما لا هذا ولا ذاك.

من يعرف؟

ربما ما يفعلانه

. قطعه

الرقباء.

أنـــــــا
أورهـــان ولـــى

أغنية السقّا

أحمل الماء على حمار يسير أمامى.
حا، حمارى، حا.
أمدُّ حياة ألف شخص كل يوم بالحياة.
حا، حمارى، حا.

صفيحتان فى ناحية
صفيحتان فى الأخرى،
تتمايل، تتمايل.
أمدُّ حياة ألف شخص كل يوم بالحياة.
حا، حمارى، حا.

ليس لى فى هذا العالم سوى
زوجتى، حمارى، ابنى.
حا، حمارى، حا.
ما أفعل بدونك؟
حا، حمارى، حا.

يحمل الماء يصير زبدة وعسلا،
إلى لبن زوجتى،
الماء العكر- إنه ينعش الجميع.
مائة بيت كل يوم، ألف رأس.
حا، حمارى، حا.
إنه يبتكر الحياة
إنه يبتكر الصحة
إنه يبتكر الوفرة.

أحلام الفتاة والترزى

ترى فى الحلم زوجاً
طيباً يتقاضى مائة ليرة
يتزوجان وينتقلان إلى المدينة
تأتى الرسائل على عنوانهما
مساحات بهيجة، باحة تحتية
شقة فى حجم الصندوق
لم تعد تعمل فى تنظيف الملابس
أو النوافذ.
أما تنظيف الأطباق،
لا تنظف سوى أطباقها.
أطفالهما أصحاء،
يشتريان سيارة قديمة،
تأخذهم صباحاً إلى كيزالى بارك
وتلعب ألمظ الصغيرة فى الرمال
كأطفال المجتمع.

لا يحلم الترزى بأفضل من حمّام،
يتمدد على أرضه المرمرية،

يقف المغسلون جواره.

يصب أحدهم الماء

والآخر يصبّنه

وثالث ينتظر بالمنشفة.

بينما يدخل الحمام زبائن آخرون

الترزى،

كقطن ناصع،

يغادر.

حكاية على ريزا وأحمد

يالها من حكاية غريبة،

حكاية على ريزا وأحمد!

أحدهما يعيش فى قرية،

والآخر فى مدينة.

كل صباح

يذهب على ريزا

من القرية إلى المدينة

وأحمد

من المدينة

إلى القرية.

محمود، المتسكع

كل ما أفعل:

ألوّن السماء كل صباح

وأنت نائم.

تستيقظ وتراها زرقاء.

يشقُّ البحر أحياناً

لا تعلم من يخيطه ثانية

أنا.

أجنُّ أيضاً من وقت لآخر.

هذه وظيفتى أيضاً.

أحسب رأساً فى رأسى.

أحسب معدة فى معدتى.

أحسب قدماً فى قدمى

لا أعرف ما يفعل الجحيم.

الضيف

ضجرتُ أمسِ مساءً؛

دخنتُ علبتى سجائر بلا جدوى؛

حاولتُ الكتابة، وأيضاً بلا جدوى؛

لعبتُ على الفيلون للمرة الأولى منذ سنوات

تجوّلتُ،

تفرجتُ فى تطفل على أناس يلعبون النرد،

غنيتُ أغانى ناشزة،

اصطدتُ ذباباً ـ ملء صندوق،

أخيراً، لعنتُ الضجر،

وأتيتُ لأراك.

أشترى ملابس قديمة

أشترى ملابس قديمة.

أشترى ملابس قديمة وأمزّقها نجوماً.

الموسيقى غذاء الروح.

أحبُّ الموسيقى.

أكتبُ شعراً.

أكتبُ شعراً وأشترى ملابس قديمة.

أنـــــا
أورهـــان ولـــى

أبيع ملابس قديمة وأشترى موسيقى
لو أستطيع أيضاً أن أكون سمكة فى قنينة خمر...

من الداخل

النوافذ أفضل؛
على الأقل ترى طيوراً تمرُّ بها
بدلاً من الحوائط الأربعة.

البحر

وأناء فى حجرة تطل على الشاطئ،
ودون أن أطل من النافذة،
أعرف ما تبحر به القوارب
إنها تمضى مثقلة بالبطيخ.

البحر، كما اعتدتُ،
يحب تحريك مرآته على سقفى
ويعذِّبنى.

رائحة الطحلب البحرى
وصوارى المراكب الشراعية تندفع إلى الشاطئ
لا تذكّر أطفال الساحل
بشىء.

الموجة

I

حتى أظن أننى سعيد
لا أحتاج ورقة وقلماً
سيجارة تتدلّى بين أصابعى
أدخل الأزرق
فى لوحة على الحائط.

أدخله، يدفعنى البحر،
يدفعنى، يصطادنى العالم
هل شىء يشبه الكحول،
الكحول فى الهواء،
يجنّنى، يحزننى؟
أعرف الأكذوبة
حين أراها
أكذوبة أنى صرتُ قارباً،
برودة الماء على ضلوعى
أكذوبة،
الريح على برج المراقبة أكذوبة،
القارب الآلى يتحرك فى دوىٍّ
لأسابيع...

إلا أننى،
لازلتُ أستطيع أن أبدِّدَ، لازلتُ أبدِّدُ
أياماً جميلة
فى هذا الأزرق،
كقشرة بطيخ تسبح فى البحر،
كانعكاس الشجرة فى السماء،
كضباب يغلف أشجار البرقوق فى الصباح،
الضباب، السديم، الحب، الروائح...

II

لا الورقة تجعلنى أظن

أننى سعيد ولا القلم.

أكرر هذا،

إنه هراء.

لستُ سفينة.

لابدَّ أن أكون فى مكان محدَّد،

محدد

ليس كقشرة بطيخ

أو ضوء أو ضباب أو سديم...

ولكن كإنسان.

ماذا عن السفر

ماذا عن السفر؟

يجعلنى أصرخ كل مرة،

أنا، هل أنا وحيد فى العالم؟

ذات صباح أحمر

بدأتُ الرحلة من Uzunkopiu؛

كانت جياد المركبة تجلجل

وكان السائق فى الرابعة عشرة؛

كانت ركبة فتاة تجلس جوارى

تلامس ركبتى

كانت ترتدى عباءة، ولم تكن ملاكاً

يجب أن أبتهج، ألا يجب؟

ماذا تعرف؟

حدِّثْنى، ماذا عن السفر؟.

رائع، يا رائعى

أودّ أيضاً أن يكون لى أصدقاء سود

بأسماء غريبة، ومجهولة

وأبحر معهم

من مدغشقر إلى موانئ الصين

أودُّ أن يقف أحدهم على ظهر المركب،

يراقب النجوم، يغنى

كل ليلة «رائع، يا رائعى».

أودُّ أن أقابل

أحدهم

فى باريس

ذات يوم.

قصيدة وحمامة

لم أسمع لحظة

هديل الحمام فى النافذة

أندهشُ

هل أصابتْنى

جرثومة السفر مرة أخرى؟

ما هذه، رائحة طحلب البحر؟

ماذاك،

ضجيج النوارس فى الهواء؟

لابد أنه السفر مرة أخرى،

السفر.

انفصال

أقف خلف القارب، أتأمل

لا أستطيع القفز فى الماء، العالم لطيف

أنا أيضاً رجل، رغم كل شىء؛ لا أستطيع الصراخ.

أنـــــا

أورهـــان ولـــى

صوت القطار

أنا غريب

لا امرأة جميلة تواسينى

فى هذه المدينة

ولا وجه أليف

لا تدعنى أسمع صوت القطار،

عيناى

نافورتان.

لوحات

ليس من بينها لوحة تنتسب إليها،

لكن هذه اللوحات

لها تلك الأسماء الحزينة:

«صباح فى ابريل» ،

«بعد المطر»

و

«الرقص».

أشعر كأننى أصرخ

كلما نظرتُ إليها.

أنصتُ إلى اسطنبول

أنصتُ إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان

تهبُ نسمة فى البداية

وتهتزُ الأوراق

ببطء على الشجر

بعيداً، بعيداً، أجراس

السّقّائين تدقّ،

أنصتُ إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان.

أنصتُ إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان

طائر يمر،

طيور تمر، تصيح، تصيح

تُجرُ شباك الصيد إلى السياج

امرأة تبلل أصبع القدم فى الماء

أنصت إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان.

أنصتُ،

البازار الكبير البارد،

لغو محمود باشا

يزخر بالحمام،

فناؤه الواسع،

صوت المطارق من أحواض السفن،

فى نسمة الصيف تبعد، تبعد رائحة العرق،

أنصتُ.

أنصتُ إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان

ترنح العصور الغابرة

فى فيللا خشبية على شاطىء البحر وبيت من قارب مهجور

تُعاق ريح الجنوب الغربى العاصفة،

تعاق أفكارى

وأنا أنصت إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان.

أنصتُ إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان

مغناج تسير على الرصيف

تعن، تغنى، تغنى، تسى

يسقط شيء من يدك

إلى الأرض،

لابدّ أنها وردة.

أنصتُ إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان.

أنصت إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان

يحلق طائر حول تنورتك،

أعرف إن كانت جبهتك دافئة أم باردة

إن كانت شفتاك نديتين أم جافتين،

أو إن كان قمر أبيض يسطع فوق شجرة الفستق

تخبرنى خفقات قلبى...

أنصت إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان.

انقضى شبابى كله

أين كان هذا الاكتئاب فى تلك الأيام؟

هذا الصراخ الداخلى،

ينشد أشياء نائية؟

رفعتُ الجحيم

كل يوم

إلى اليوم الراقص، إلى الغد السينمائى

إن كنتُ لا أحبه، إلى المقهى

إن كنتُ لا أحبه أيضاً، إلى الساحة

زخرفتُ عشيقتى

فى القصائد

تنزّهنا معاً

وفى طيات ثيابنا ديوان،

أين، أين،

أين كان هذا الاكتئاب فى تلك الأيام؟

قصيدة الوحدة

لا يعرف

أولئك الذين لا يعيشون وحدهم،

كيف يكون الصمتُ

مرعباً،

كيف يكلم شخص نفسه،

كيف يعدو إلى المرايا،

جائعاً إلى روح،

لا يعرفونها.

سهولة

إذا انفض هذا الصراع،

ولم أجعْ،

ولم أُجهدْ،

ولم أصبْ بارتشاح،

ولم أنمْ.

حسناً،

قلْها،

ردىء،

إذا متّ.

أنـــــــا

أورهـــان ولـــى

شجرة القرانيا

أثمرت هذا العام أولَ فاكهتها:

ثلاث ثمرات حمراء

تثمر ثمانيا

فى العام القادم؛

الحياة طويلة،

نستطيع الانتظار،

ما معنى الاندفاع؟

شجرة القرانيا

المقدسة!

كم هو جميل

كم هو جميل لون الشاى

فى الصباح

فى الهواء المنعش.

كم هو جميل

الهواء المنعش.

كم هو جميل الولد الصغير.

كم هو جميل الشاى.

قصيدة متألقة

استيقظتُ ذات صباح؛

أشرقت الشمس داخلى

نظرتُ إلى طيور وأوراق

تألقتْ فى نسمة الربيع

نظرتُ إلى طيور وأوراق

عربدت يداى ورجلاى

نظرتُ إلى طيور وأوراق،

طيور

وأوراق.

كل شىء لكم

أصدقائى، لكم

كل شىء، لكم

الليل والنهار ،

ضوء الشمس وضوء القمر،

الأوراق

فى ضوء القمر،

الخوف فى الأوراق،

الأفكار فى الأوراق

آلاف الأوراق الخضراء فى ضوء الشمس،

تتساقط الصفراء، والقرنفلية،

لمسة اليد

على الجلد،

الدفء،

النعومة،

الاستلقاء المريح

الصوارى تتأرجح فى الميناء لكم،

أسماء الأيام،

أسماء الشهور،

اللوحة على الزورق لكم،

ساقا ساعى البريد لكم،
يد الترزى،
العرق على الجبهة،
الرصاصات التى انطلقت إلى الأمام
المدافن لكم،
الشواهد،
السجون، القيود، الموت شنقاً،
إنها لكم!
كل شيء لكم.

الحياة

I

أعرفُ، الحياة ليست سهلة،
الوقوع فى الحب والغناء للمحبوب،
السير تحت النجوم فى الليل،
الشعور بدفء الشمس فى النهار،
العثور على فرصة
للذهاب إلى تلال Camhsa ساعة أو ساعتين،
مشاهدة البسفور يخترق ألف نوع من الأزرق،
القدرة على نسيان كل شيء فى الأزرق

II

أعرفُ، الحياة ليست سهلة،
حقاً؛
لكن سرير الجثة لايزال دافئاً،
لاتزال ساعة إنسان تدق فى معصمه؛
الحياة ليست سهلة، أعرف؛
لكن الموت أيضاً ليس سهلاً، يا رجال.

ليس من السهل أن تغادر هذا العالم.

قنطرة جالاتا

أتعلق على القنطرة
أشاهدكم جميعاً فى لذة.
يدفع بعضكم المجاديف، ويهمسون،
يلتقط بعضكم المحار من العوّامات،
يمسك بعضكم بالدفة،
يشد بعضكم السفينة إلى الشاطىء بالحبال؛
بعضكم طيور، تطير كالشُعراء
بعضكم سمك، يتلألأ، يتلألأ
بعضكم زوارق، بعضكم عوامات،
بعضكم سحب، فى الهواء،
بعضكم سفن، تتلاشى مداخنها،
تسير كوعد تحت القنطرة
بعضكم صفّارات، تنتفخ؛
بعضكم دخان، ينتفخ أيضاً
لكنكم جميعاً، جميعاً
جميعا مشغولون بالحياة
هل أنا اللّذّيُّ الوحيد بينكم؟
لا تنزعجوا، ربما ذات يوم
أكتب أيضاً قصيدة عنكم؛
وأجمع بعض الدولارات.
وأشترى لنفسى بعض الطعام.

مناظر طبيعية

ارتفع القمر
وراء البيت عبر الشارع.
بدأ ضجيج الشارع.
الهواء بارد،
من بعيد تأتى رائحة البحر.
أنا خبير بالمناظر الطبيعية.

أنـــــــــا
أورهـــان ولـــى

منظر طبيعى

بيوتٌ مخازنُ حوائطُ،

فحم

مستودعات

بحر

زوارقُ آليةٌ سفن بخاريةٌ زوارق.

بدون عنوان

تستطيع عبور

كل هذه البيوت

بالترام،

لكن بيتك أبعد.

سائق الترام

ينظر إلى الأمام طول الوقت

لا يدخن.

إنه

مدهش.

موكب العشق

كانت الأولى تلك الفتاة النحيلة الهيفاء،

أظنها الآن زوجة تاجر.

أعجب لامتلائها.

لكننى لا أزال أحب رؤيتها حباً جماً.

أليس هذا ببساطة هو الحب الأول.

..... تصعد

..... وقفنا فى الشارع

.... حتى مع هذا

.... كُتب اسمانا متجاورين على الحوائط

..... فى النار.

كانت الثالثة مس منوّر، كانت تكبرنى،

كنت أكتب الرسائل وأكتب وأقذف بها إلى حديقتها

كانت تقرأها وتضحك.

أتذكر تلك الرسائل،

وأخجل، كما لو أننى كتبتها الآن.

كانت الرابعة وحشية.

اعتادت أن تحكى لى قصصاً بذيئة.

تعرّتْ ذات يوم أمامى.

سنوات مضت، ولا أنساه

دخل أحلامى كثيراً.

لنتجاوز الخامسة ونثب إلى السادسة.

كان اسمها نيرونيسًا.

أوه، جميلتى،

أوه، يا سمرائى،

أوه، محبوبتى، محبوبتى

نيرونيسًا!

كانت السابعة عليا، امرأة اجتماعية،

ولم استسغها كثيراً

ككل النساء الاجتماعيات

اعتمد كل شيء على الأقراط والسترات الفرو.

كانت الثامنة تتمتع بالخسة ذاتها إلى حدّ ما:

تتطلع إلى مصدر الفخر فى زوجة شخص آخر،

وإذا طلبت منك ألا تغضب،

أكاذيب، نوبات

كان الكذب طبيعتها الثانية.

كانت التاسعة اسمها Ayhr.

كانت راقصة بدينة فى حانة

حين تعمل كانت أمَةً لأى رجل

وبعد العمل

كانت تنام مع من يروق لها.

كبرت العاشرة ببراعة

وتركتْنى.

ولم تكن على خطأ

ممارسة الحب عمل الغنى أو التافه

أو العاطل

إذا اتحد قلبان

يكون العالم جميلا، إنها حقيقة،

لكن جسدين عاريين

ينتسبان إلى بانيو.

كانت الحادية عشرة عاملة خطيرة.

ماذا كان لها أن تفعل غير هذا؟

كانت خادمة لسادىٍّ؛

كان اسمها لوكسندرا

كان يمكنها أن تأتى إلى غرفتى ذات ليلة

وتبقى حتى الصباح.

شربتْ كونياك، وسكرتْ.

وقبل الفجر، عادت إلى عملها.

لتأت إلى الأخيرة.

ارتبطتُ بها

بطريقة لم أعشق بها سواها.

لم تكن مرأة فقط، ولكنْ شخصاً.

لم تكن تتصرف بحمق بعد النزوات،

ولم تكن شغوفة بالبضائع والمجوهرات.

قالت: «لو أننا أحرار»

قالت: «لو أننا متساوون».

عرفت أيضاً كيف تحب الناس

بالطريقة التى عشقت بها الحياة. ‹

هوامش

(*) لم تكتمل هذه القصيدة ووجدت ملفوفة حول فرشاة أسنانه بعد موته.

الرمـــــاد

(مسرحية من فصل واحد)

هارولد بنتــر

ترجمة وتقديم:

شــوقى فـهــيم



مقدمة

فى ولد الكاتب المسرحى الإنجليزى هارولد بنتر Harold pinter عام ١٩٣٠. ذاع صيته فى أوائل الستينيات، ومن أشهر أعماله المسرحية: حفلة عيد الميلاد، الحارس، العاشق، العودة للديار، الأرض والصمت، لغة الجبل، ضوء القمر، أرض اللا أحد، الخادم الأصم، الحجرة ، ليلة بالخارج، حفلة شاى، مونولوج... الخ.

كما كتب للسينما سيناريوهات أفلام منها: الخادم، آكل القرع، الحادث، عشيقة الملازم الفرنسى، حرارة النهار، المحاكمة...

وله أيضا مجموعات شعرية ورواية.

فى عام ١٩٩٥ حصل هارولد بنتر على جائزة الأدب البريطانى عن إنجازاته فى الكتابة للمسرح.

وفى ١٩٩٦ حصل على جائزة لورنس أوليفية عن إنجازاته فى مجال الإخراج المسرحى.

مسرحية «الرماد» قدمتها فرقة الرويال كورت على مسرح الإمبسادور بلندن فى سبتمبر عام ١٩٩٦، من إخراج هارولد بنتر.

ليس من حق أحد أن يفرض «معنى» محدداً للمسرحية - مع الاعتذار لاستخدام كلمة «معنى» لكن من الواضح هنا أننا أمام رجل وامرأة تتقطع بينهما أواصر الحب. وثمة شخص ثالث غائب... إنه الحبيب والعشيق والغالى.... إن ديفلين يسأل أسئلة محددة: متى عرفت هذا الرجل؟ هل التقت بعشيقها قبل أن تلتقى به؟ أم عرفته بعد ذلك؟ لكنها لا تعطى إجابة شافية. ولا يتلقى ديفلين أى ضوء يساعده على معرفة وضعه. إن ربيكا تعيش فى حالة حلم أو تحكى عن حلم وليس لديها إحساس بالمكان أو الزمان أثناء استجواب ديفلين لها تقول ربيكا وهى تتحدث عن ابنة اختها الطفلة: «... أظن أنها ستتعلم المشى قبل أن نعرف أين نحن». إن المكان على المسرح محدد جداً ولا يتغير، ولكن حلم ربيكا يحملها إلى آفاق رحبة... إلى بحار وغابات وجبال وثلوج وجماعات من الناس تسير صوب البحر وهى تُغنى.

إن بنتر معنىٌ أساسا بهذه الشبكة الهائلة من التعقيدات فى علاقة كل منا بالآخر: الزوج بزوجته، الحبيبة بحبيبها... الصديق بصديقه... معنى بهذا القدر الهائل من التناقض، وبهذه المنطقة الضبابية بين الحلم والواقع.

شوقى فهيم

المنظر:

بيت فى الريف

حجرة بالدور الأرضى. نافذة كبيرة

حديقة خلفية.

كرسيان بذراع. مصباحان

أول المساء. صيف

أثناء أحداث المسرحية يحل الظلام تدريجيا فى الغرفة ويزداد ضوء المصباحين.

بنهاية المسرحية يعم الظلام فى الغرفة والحديقة الخلفية. بحيث لا يمكن تمييزها إلا بالكاد.

ويصبح ضوء المصباحين ساطعا جدا ولكنه لا يضىء الغرفة.

ديفلين يقف ممسكا بكأس به شراب. ريبكا جالسة)

(صمت)

ريبكا: يعنى.. مثلا.. كان يقف لصقى ويطبق قبضة يده. ويضع يده الأخرى على زورى ويمسك به ويضغط فتقترب رأسى منه. قبضته تلامس فمى. ويقول «قبلى قبضة يدى»

ديفلين: وهل فعلت؟

ريبكا: نعم. قبلت قبضة يده. مفاصل يده. ثم يفتح يده ويعطينى راحة يده .. لأقبلها... وقبلتها.

(وقفة)

ثم أتكلم.

ديفلين: ماذا قلت؟ قلت ماذا؟ ماذا قلت؟

(وقفة)

ريبكا: قلت «ضع يدك حول عنقى» تمتمتُ بذلك ويده على شفتى وأنا اقبلها، لكنه سمع صوتى فى يده، نعم سمع صوتى فى يده.

(صمت)

ديفلين: وهل فعل؟ هل وضع يده حول عنقكِ؟

ريبكا: نعم فعل. أمسك بعنقى، برقة شديدة، برفق شديد، برقة شديدة.

إنه يعبدنى.

ديفلين: يعبدك؟

(وقفة)

ماذا تقصدين بكلمة يعبدك؟ ماذا تقصدين؟

(وقفة)

هل تقولين أنه لم يضغط على عنقك؟ هل هذا ما تقولين؟

ريبكا: لا.

ديفلين: ماذا اذن؟ ماذا تقولين.

ريبكا: ضغط.. قليلا على عنقى، نعم. حتى إن رأسى بدأت تميل للوراء، لكن برقة.

ديفلين: وجسمك؟ أين ذهب جسمك؟

ريبكا: جسدى مال للوراء، ببطء... لكنه مال.

ديفلين: إذن كانت ساقاك مفتوحتين؟

ريبكا: نعم.

(وقفة)

ديفلين: كانت ساقاك مفتوحتين؟

ريبكا: نعم.

(صمت)

ديفلين: هل تشعرين أنك منومة مغناطيسيا؟

ريبكا: متى؟

ديفلين: الآن.

ريبكا: لا.

ديفلين: حقا؟

ريبكا: لا.

ديفلين: ولم لا؟

ريبكا: من الذى ينومنى؟

ديفلين: أنا.

ريبكا: أنت؟

ديفلين: ما رأيك؟

ريبكا: رأيى أنك خنزير قذر.

ديفلين: أنا خنزير قذر؟ أنا! لابد أنك تمزحين.

(ريبكا تبتسم)

ريبكا: أنا أمزح؟ لابد أنك تمزح.

(وقفة)

ديفلين: أنت تفهمين لماذا أسألك هذه الأسئلة. ألا تفهمين؟ ضعى نفسك فى مكانى. أنا مجبر أن أوجه لك أسئلة. هناك أشياء كثيرة لا أعرفها. أنا لا أعرف أى شىء.. عن هذا الموضوع لا شىء. أنا فى ظلام. أريد ضوءا أم هل ترين أن أسئلتى غير منطقية؟

(وقفة)

ريبكا: أية أسئلة؟

الرمـــــاد

(وقفة)

ديفلين: أنظرى. إنه أمر مهم للغاية بالنسبة لى لو أنك استطعت تحديده بشكل أوضح.

ريبكا: تحديده؟ ماذا تقصد؟ أحدده؟

ديفلين: جسمانيا. أعنى كيف شكله؟ فاهمة؟ الطول، العرض.... هكذا. أعنى بعيداً عن ... تصرفاته... بعيدا عن شخصيته... أو مكانته.... الروحية.... فقط أريد.... أريد أن يكون عندى فكرة أوضح عنه.... مجرد فكرة، فليس لدى أى فكرة عنه على الإطلاق.... حتى عن شكله الخارجي.

أعنى ما شكله؟ هل يمكن أن تصورى لى شكله، شكلا محددا؟ أريد صورة محددة له، فاهمة... صورة يمكن أن أتخيلها عنه. أعنى أنك لا تتكلمين إلا عن يديه، يد على وجهك، والأخرى خلف رقبتك، ثم الأولى على عنقك. لابد أن لديه أشياء أكثر من اليدين. ماذا عن العيون؟ هل كانت له عيون؟

ريبكا: لونها؟

(وقفة)

ديفلين: هذا هو بالضبط السؤال الذى أسأله... يا حبيبتى.

ريبكا: غريب جدا أن يناديني أحد: يا حبيبتى.. فيما عدا حبيبى.

ديفلين: أنا لا أصدق.

ريبكا: لا تصدق ماذا؟

ديفلين: لا أصدق أنه كان يناديك: يا حبيبتى.

(وقفة)

هل تظنين أن استخدامى للكلمة غير منطقى؟

ريبكا: أى كلمة؟

ديفلين: حبيبتى.

ريبكا: نعم... أن تخاطبنى بقولك يا حبيبتى... شيء مضحك.

ديفلين: مضحك؟ لماذا؟

ريبكا: كيف يمكنكَ أن تقول لى يا حبيبتى؟ أنا لست حبيبتك.

ديفلين: بل أنت حبيبتى.

ريبكا: أنا لا أريد أن أكون حبيبتك. هذا آخر شيء أرغب فيه. أنا لست حبيبة أحد.

ديفلين: هذه أغنية.

ريبكا: ماذا؟

ديفلين: «أنا لست طفلة أحد الآن».

ريبكا: الأغنية تقول «أنتِ لستِ طفلة أحد الآن» وأنا لم أستخدم كلمة طفلة.

(وقفه)

لا يمكننى أن أقول لك ما شكله.

ديفلين: هل نسيتِ؟

ريبكا: لا. لم أنس. ولكن ليس هذا هو الموضوع. على أى حال، لقد ذهب بعيدا منذ سنوات.

ديفلين: ذهب بعيدا. إلى أين ذهب؟

ريبكا: عمله أخذه بعيدا «كان لديه عمل.

ديفلين: ماذا كان عمله؟

ريبكا: ماذا؟

ديفلين: أى نوع من العمل كان؟ ماذا كان يعمل؟

ريبكا: أظن أن عمله كان مرتبطا بوكالة سفريات. أظن أنه كان مرافقاً للسياح. لا. لا، لم يكن كذلك. كان هذا عملا لبعض الوقت فقط. أعنى أن هذا كان جزءاً من العمل فى الوكالة. كان فى مكانةٍ عالية، فاهم. كانت لديه مسئوليات كثيرة.

(وقفة)

ديفلين: ما نوع هذه الوكالة؟

ريبكا: وكالة سفريات.

ديفلين: أى نوع من وكالات السفريات؟

ريبكا: كان مرشداً، فاهم. مرشدا.

ديفلين: مرشد سياحى؟

(وقفه)

ريبكا: ألم أقل لك عن ذلك المكان.. عندما أخذنى إلى ذلك المكان؟

ديفلين: أى مكان؟

ريبكا: أنا متأكدة أننى قلت لك.

ديفلين: لا. لم تقولى لى أبدا.

ريبكا: شيء مضحك. أقسم أننى قلت لك.

ديفلين: لم تقولى لى أى شيء. لم تتكلمى عنه أبدا من قبل لم

تقولى لى أى شىء.

(وقفه)

أى مكان؟

ريبكا: كان اشبه بمضنع على ما أظن.

ديفلين: ماذا تعنين بقولك أشبه بمصنع؟ هل كان مصنعا أم لا؟ وإذا كان مصنعا فأى نوع من المصانع كان؟

ريبكا: كانوا يصنعون أشياء - تماما مثل أى مصنع آخر. ولكنه لم يكن مثل المصانع العادية.

ديفلين: ولم لا؟

ريبكا: كان كل واحد منهم يضع كاباً على رأسه.... العمال... كاب لينّ.... وخلعوا هذه الكابات عندما دخل وهو يتقدمنى، عندما تقدمنى وهو يمر بين صفوف العمال.

ديفلين: خلعوا أغطية رؤوسهم؟ تعنين أنهم رفعوها تحية له؟

ريبكا: نعم.

ديفلين: لماذا فعلوا ذلك؟

ريبكا: قال لى فيما بعد لأنهم يكنون له احتراما عظيما.

ديفلين: لماذ؟

ريبكا: لأنه يدير عمله بدقة ومهارة، هكذا قال لى. كانوا يثقون فيه كل الثقة كانوا يحترمون نقاءه.... إيمانه الراسخ. كانوا على استعداد لأن يسيروا وراءه فوق الصخور وإلى داخل البحر، لو طلب منهم ذلك... هكذا قال لى. وكانوا يغنون معا طالما هو يقود هم. كان لديهم حس قوى بالموسيقى.. هكذا قال.

ديفلين: ماذا فعلوا مَعك؟

ريبكا: معى أنا؟ كانوا ظرفاء ابتسمت لهم. وعلى الفور رد كل واحد منهم بابتسامة جميلة.

(وقفة)

الشىء الوحيد كان - المكان رطبا للغاية إلى أقصى درجة.

ديفلين: ألم يرتدوا ملابس مناسبة للجو؟

ريبكا: لا.

(وقفة)

ديفلين: أظن أنك قلت أنه كان يعمل فى وكالة سفريات.

ريبكا: وكان ثمة شىء آخر. أردت الذهاب إلى الحمام. ولكن لم أجده. بحثت فى كل مكان. أنا متأكدة أنه كان لديهم حمام. ولكنى لم أعرف أين هو.

(وقفة)

بالفعل كان يعمل مع وكالة سفريات. كان مرشدا. اعتاد الذهاب إلى محطة القطار المحلية ويمشى على رصيف المحطة وينتزع كل الأطفال من أذرع أمهاتهم الصارخات.

(وقفة)

ديفلين: هل فعل ذلك؟

(صمت)

ريبكا: على فكرة، أنا منزعجة جدا.

ديفلين: صحيح؟ لماذا؟

ريبكا: بخصوص سارينة الشرطة التى سمعناها منذ دقيقتين.

ديفلين: أية سارينة؟

ريبكا: ألم تسمعها؟ لابد أنك سمعتها. فقط منذ دقيقتين.

ديفلين: وماذا فى ذلك؟

ريبكا: أنا منزعجة للغاية.

(وقفة)

أنا منزعجة لأقصى درجة.

(وقفة)

ألا تريد أن تعرف لماذ؟ سأقول لك على أى حال. إذا لم أقل لك فلمن أقول؟ سأقول لك على أى حال. إنها تزعجنى بشدة فاهم... حالما يخبو صوت السارينة فى أذنى أعلم أنه سيعلو ويعلو فى أذن شخص آخر.

ديفلين: تعنين أن شخصا آخر يسمع دائما صوت السارينة؟ هل هذا ما تقولينه؟

ريبكا: نعم دائما. إلى الابد.

ديفلين: هل يجعلك هذا تشعرين بالأمان؟

ريبكا: لا. إنه يجعلنى أحس بعدم الأمان. بالخوف المرعب.

ديفلين: لماذا؟

ريبكا: إنى أكره أن يخبو صوت السارينة. أكره أن يختفى صداه. أكره أن يتركنى هذا الصوت. أكره أن أفقده. أكره أن يمتلكه شخص آخر. أريده أن يكون لى طول الوقت. إنه صوت جميل. ألا ترى ذلك؟

ديفلين: لا تنزعجى، هناك دائما صوت آخر. هناك صوت سارينة فى الطريق إليك الآن.

صدقينى. سوف تسمعينه مرة أخرى... حالا فى أى دقيقة.

ريبكا: صحيح؟

ديفلين: بالتأكيد. أنهم دائما مشغولون، رجال الشرطة. أمامهم الكثير ليفعلوه. لديهم الكثير ليهتموا به، ويضعوا عيونهم عليه. إنهم يتلقون التعليمات دائما، فى شكل شفرات. لا تمر دقيقة، طوال اليوم، إلاوهم يجرون هنا وهناك فى كل مكان فى العالم، فى عرباتهم المعروفة، مطلقين سارينتهم المميزة. لهذا أقول لك اطمئنى من هذه الناحية على الأقل. ألا يمكنك أن تطمئنى؟ لن تكونى وحيدة مرة أخرى. لن تكونى بدون سارينة الشرطة. أعدك بهذا.

(وقفة)

اسمعي. هذا الشخص الذى كنت تتحدثين عنه الآن... أعنى هذا الشخص الذى كنا نتحدث عنه أنا وأنت.... متى التقيت به بالضبط؟ أعنى متى حدث بالضبط كل هذا؟ أنا لست... كيف أعبر عن هذا؟ .... أنا لست في الصورة تماما. هل كان ذلك قبل أن تعرفيني أم بعد أن عرفتني؟ هذا سؤال مهم. أنا واثق أنك تفهمين هذا.

ريبكا: على فكرة، هناك شيء كنت أموت لكى أخبرك به.

ديفلين: ما هو؟

ريبكا: كان ذلك عندما كنتُ أكتب شيئا، بضع تعليمات للمغسلة... قائمة بالملابس. ثم وضعت قلمى على طاولة القهوة الصغيرة تلك وتدحرج القلم من عليها.

ديفلين: لا؟

ريبكا: نعم تدحرج من عليها إلى السجادة. أمام عينى.

ديفلين: يا إلهى.

ريبكا: هذا القلم، هذا القلم البرىء.

ديفلين: لا يمكنك التأكد من أنه برىء.

ريبكا: ولم لا؟

ديفلين: لأنك لا تعرفين أين كان. لا تعرفين كم من أيادى الأخرين أمسكت به، وكم من أيادى الآخرين كتبت به. وماذا فعل به أناس آخرون. أنتِ لا تعلمين شيئا عن تاريخه لا تعرفين شيئا عن تاريخ والديه.

ريبكا: القلم ليس له والدان.

(وقفة)

ديفلين: أنت لا يمكنك الجلوس هنا وإصدار مثل هذه الأحكام.

ريبكا: هل تظن أننى لست مؤهلة لأن أجلس هنا؟ هل تظن أننى لست مؤهلة لأن أجلس فى هذا الكرسى، فى المكان الذى أعيش فيه؟

ديفلين: أنا أقول أنك لست مؤهلة لأن تجلسى فى هذا الكرسى أو فى أى أو على أى كرسى آخر وتقولين أشياء من هذا القبيل سواء كنت تعيشين هنا أم لا.

ريبكا: لست مؤهلة لأن أقول ماذا؟

ديفلين: أن ذلك القلم كان بريئا.

ريبكا: أتظن أنه كان مذنبا؟

(صمت)

ديفلين: إننى أخلصك من الشرك. هل لاحظت هذا. إننى أجعلك تنسلين خلسة. أو ربماً أكون أنا الذى أنسل. إن الأمر خطير. هل تدركين هذا؟ إننى فى رمال متحركة.

(وقفة)

والآن دعنى أقول هذا منذ برهة قصيرة أشرت... إشارة غامضة إلى فتاك... عشيقك؟... وأطفال وأمهات... الخ. وأرصفة قطارات. وقد فهمت من هذا أنك كنت تتحدثين عن نوع من الوحشية والفظاعة. والآن دعينى أسألك: أى سلطة تعتقدين أنك تمتلكينها وتعطيك الحق فى الكلام عن مثل هذه الوحشية؟

ريبكا: ليس عندى أية سلطة. ولم يحدث لى شىء قط. ولم يحدث شىء قط لأصدقائى. أنا لم أعانِ قط. ولا أصدقائى.

ديفلين: طيب.

(وقفة)

هل نتحدث بحميمية أكثر؟ دعينا نتحدث عن أشياء أكثر خصوصية، عن شىء داخل خبرتك المباشرة أعنى، مثلا عندما يمسك حلاقك برأسك بين يديه ويبدأ فى غسل شعرك برقة شديدة ويدلك فروة رأسك، عندما يفعل هذا، عندما تكون عيناك مغمضتين وهو يفعل هذا، إنك تعطينه ثقتك المطلقة، أليس كذلك؟ إنها ليست رأسك فقط التى هى بين يديه.. إنما حياتك نفسها...

(وقفه)

إذن فما أردت أن أعرفه هو... عندما وضع عشيقك يده على رقبتك، هل ذكرك هذا بحلاقك؟

(وقفه)

أنا أتكلم عن عشيقك. الرجل الذى حاول أن يقتلك.

ريبكا: يقتلنى؟

ديفلين: يقتلك.

ريبكا: لا. لا. لم يحاول أن يقتلنى. لم يحاول أن يقتلنى.

ديفلين: لقد خنقك وشنقك. أوكاد أن يفعل هذا. طبقا لوصفك أنت. أليس كذلك؟

ريبكا: لا. لقد أحس بالتعاطف معى. لقد أحبنى وهام بى.

(وقفه)

ديفلين: هل لهذا الرجل اسم؟ هل كان أجنبيا؟ وأين كنت أنا فى ذلك الوقت؟ ماذا تريدين منى أن أفهم؟ هل كنت مخلصة لى؟ لماذا لم تشقى فىّ؟ لماذا لم تعترفى؟ كنت ستحسين بالراحة... صدقينى. كان يمكنك أن تتعاملى معى كما لو كنت كاهنا. كنت

سأبذل قصارى جهدى لو طلبت منى ذلك. لطالما أردت أن يطلب منى أحد بذل قصارى جهدى. كان هذا مما كنت أطمح إليه طوال حياتى. الآن فقدت فرصة عظيمة. الا اذا كان كل هذا قد حدث قبل أن أقابلك. فى هذه الحالة أنت لست مجبرة أن تقولى لى أى شيء فماضيك ليس من شأنى. أنا لا أحلم أبدا أن أحدثك عن ماضى... بل لم يكن لى أى ماض. فعندما يعيش المرء حياة كلها علم وثقافة لا يهتم بالنزوات أو الملذات الجسدية أو ما شابه ذلك. أن تفكيره يتجه إلى أشياء أخرى من قبيل صاحبة البيت اليقظة، وهل يمكنها أن تصعد باللحم المقلى بالبيض بعد الحادية عشرة مساء، وهل السرير دافيء، وهل تشرق الشمس فى الاتجاه السليم، وهل المساء بارد؟ فقط مرة واحدة خلال زمن طويل يطبطب الواحد بيده على مؤخرة الخادمة، على فرض أن هناك خادمة. ولكن بالطبع لا يحدث شيء من ذلك عندما يكون الواحد متزوجًا. عندما يكون المرء متزوجا فإنه يترك الأفكار تأخذ مجراها. وهذا معناه أننا لا نعطى فرصة الفوز لأحسن الرجال. ظل فى أحسن الرجال، هذا كان شعارى دائما. أنه الرجل الذى يحنى رأسه ويتقدم دون اعتبار للرياح أو الجو ويصل إلى هناك فى النهاية.

(وقفة)

رجل لا يعطى شيئا... رجل لديه إحساس صارم بالواجب.

(وقفه)

ليس هناك تناقض بين هاتين الجملتين. صدقينى.

(وقفة)

هل تتبعين مسار حديثى؟

ريبكا: نعم... هناك شيء نسيت أن أخبرك به. كان شيئا طريفا. نظرت من نافذة الحديقة، نظرت من النافذة إلى الحديقة، فى منتصف الصيف، فى ذلك المنزل فى دورست Dorset هل تتذكر؟ أوه، لا، لم تكن أنت هناك. لا أظن أنه كان يوجد أى شخص. لا. كنت وحدى. كنت وحيدة. كنت أنظر من النافذة ورأيت جمعا من الناس يسيرون داخل الغابة، فى طريقهم إلى البحر، فى اتجاه البحر كان يبدو أنهم يحسون بالبرد الشديد، كانوا يرتدون المعاطف، رغم أن الجو كان جميلا فى ذلك اليوم. يوم دافيء جميل من أيام دورست. كانوا يحملون حقائب. وكان ثمة... مرشدون يتقودونهم، يرشدونهم طول الطريق. ساروا خلال الغابة وكنت أستطيع رؤيتهم من بعد وهم يسيرون عبر الصخور ثم نزولا إلى البحر.

ثم لم أعد أراهم. فقدت أثرهم. كنت فعلا شغوفة لرؤيتهم ولهذا صعدت إلى فوق إلى أعلى نافذة فى المنزل، ونظرت من فوق قمم الأشجار واستطعت أن أرى الطريق إلى الشاطيء.. المرشدين... كانوا يقودون كل هؤلاء الناس عبر الشاطيء. كان يوما جميلا. كانت الريح ساكنة والشمس مشرقة. ورأيت كل هؤلاء الناس يسيرون إلى داخل البحر. وشيئا فشيئا غطاهم المد. وكانت حقائبهم تتأرجح فوق الأمواج.

ديفلين: متى كان هذا؟ متى عشت فى دورست؟ أنا لم أعش أبدا فى دورست.

(وقفة)

ريبكا: أوه... على فكرة... واحد قال لى فى اليوم التالى أن هناك حالة تعرف باسم الفيال، المقلى هناك الفيال الجسمى أى مرضى الفيل حين يحدث تضخم هائل فى أحد أعضاء الجسم وهناك الفيال العقلى.

ديفلين: ماذا تعنين بقولك واحد قال لى؟ ماذا تعنين بقولك فى اليوم التالى؟ عم تتحدثين؟

ريبكا: الفيال العقلى معناه أنك حين تسكب مثلا، أوقية من الصلصة فإنها تنتشر وتصبح بحرا واسعا من الصلصة. تصبح بحرا من الصلصة يحيط بك من كل الجهات وتختفى فى بحر هائل من الصلصة شيء فظيع. ولكنها غلطتك أنت. أنت التى جلبت لنفسك كل هذا أنت لست ضحية وإنما أنت السبب فيما حدث. لأنك أنت الذى سكب الصلصة من البداية، أنت الذى تخليت عن اللفة.

(وقفة)

ديفلين: الـ ماذا؟

ريبكا: اللفة.

(وقفة)

ديفلين: ما الحكاية؟ هل أنت جاهزة لأن تغرقى فى صلصتك؟ أم أنت جاهزة لكى تموتى من أجل وطنك؟ أنظرى. ما الذى تقولينه يا حبيبة قلبى؟

لماذا لا نخرج ونذهب بالسيارة إلى المدينة وندخل سينما؟

ريبكا: شيء مضحك، فى مكان ما فى الحلم.. منذ زمن بعيد.. سمعت أحدهم يناديني بقوله: يا حبيبة قلبى.

(وقفة)

رفعت بصرى. كنت أحلم. لا أعرف ما إذا كنت رفعت بصرى فى الحلم أم استيقظت وفتحت عينى. ولكن فى هذا الحلم كان صوت ينادى أنا متأكدة من هذا. هذا الصوت كان ينادينى. كان يناديني بقوله:

ياحبيبة قلبى.

(وقفة)

نعم.

(وقفة)

خرجت أمشى فى المدينة المتجمدة. حتى الوحل كان متجمدا. وكانت للجليد ألوان جميلة. لم يكن أبيض. كان أبيض ولكن كانت ثمة ألوان أخرى فيه. بدا كأن عروقا تجرى فى داخله. ولم يكن ناعما، شأن الجليد أن يكون. كان وعرا كثير المهاوى. وعندما دخلت المحطة رأيت القطار. كان هناك أناس آخرون.

الرمــــــاد

(وقفة)

ثم رأيتُ أعز أصدقائى، الرجل الذى أعطيته قلبى، الرجل الذى عرفتُ أنه رجلى منذ أول لحظة تقابلنا فيها، أغلى الأحباب، رأيته يسير على رصيف المحطة وينزع كل الأطفال من أذرع أمهاتهم الصارخات.

(صمت)

ديفلين : هل رأيت كيم Kim والأولاد؟

(تنظر اليه)

كُنتِ ذاهبة لرؤية كيم والأولاد اليوم.

(تحملق فيه)

أختك كيم والأولاد،

ريبكا : آه، كـيم! والأولاد، نعم. نعم، بالطبع رأيتـهم. تناولتُ معهم الشاى. ألم أخبرك؟

ديفلين : لا.

ريبكا : بالطبع رأيتهم .

(وقفة)

ديفلين : كيف حالهم؟

ريبكا : بن يتكلم. Ben

ديفلين : حقيقة ؟ ماذا يقول؟

ريبكا : آه، أشـيـاء مـثل «اسمى بن»، أشـيـاء من هذا القـبـيل. و«مامى اسمها مامى»أشياء من هذا القبيل.

ديفلين : وكيف حال بستىBesty؟

ريبكا : إنها تحبو.

ديفلين : لا، حقيقة ؟

ريبكا : أظن أنها سوف تمشى على قدميها قبل أن نعرف أين نحن. صدقنى.

ديفلين : ربما تتكلم أيضا. تقول أشياء مثل «اسمى بستى».

ريبكا : نعم، بالطبع رأيتـهم. تناولت الشـاى مـعـهم. لكن.. آه ..أختى المسكينة ... لا تعرف ماذا تفعل.

ديفلين : ماذا تعنين؟

ريبكا : آه.. إنه يُريد أن يعود اليـهـا.. يتـصل بهـا تليـفـونيـا باستمرار ويسألها ان تعيده إليها. يقول إنه لا يستطيع تحمل الأمر، يقـول انـه ترك المرأة الأخـرى، انه يعـيش بمفـرده، ترك المرأة الأخرى.

ديفلين : هل تركها فعلا؟

ريبكا : يقول انه تركها. يقول ان الأولاد أوحشوه.

(وقفة)

ديفلين : هل يفتقد زوجته؟

ريبكا : يقول انه ترك المرأة الأخرى. يقول إن الأمـر لم يكن جاداً، كان لمجرد الجنس.

ديفلين : آه .

(وقفة)

وكيم ؟

(وقفة)

وكيم ؟

ريبكا : لن تسمح له بالعودة أبدا. أبدا. تقول إنهـا لن تقاسمه الفراش مرة أخرى. أبداً . ابدا.

ديفلين : لماذا ؟

ريبكا : أبدا . أبدا.

ديفلين : لكن لماذا؟

ريبكا : طبعا رأيتُ كيم والأولاد. تناولتُ معهم الشاى. لماذا تسأل ؟ هل تظن أننى لم أرهم؟

ديفلين : لا. لا أعرف. الأمر ومافيه أنكِ قُلتِ أنكِ ذاهبة لتناول الشاى معهم.

ريبكا : طيب، فعلا تناولت الشاى معهم! ولم لا؟ انها أختى.

(وقفة)

خمن أين ذهبتُ بعد الشاى ؟ إلى السينما. رأيتُ فيلم.

ديفلين : ماذا؟

ريبكا : فيلم كوميدى.

ديفلين : آه . آه . هل كان مضحكا ؟ هل ضحكتِ؟

ريبكا : الناسُ الآخـرون ضـحكوا. ناس من المتـفـرجين. انه مضحك.

ديفلين : ولكنك لم تضحكى؟

ريبكا : ناس آخرون ضحكوا، كان فيلم كوميدى. كـان فيه بنت... ورجل. كانوا يتناولون الطعام فى مطعم جميل.. مطعم فى نيويورك. جعلها تبتسم.

ديفلين : كيف ؟

ريبكا : قال لها نكت.

ديفلين : آه، فهمت.

ريبكا : ثم في المشهد التالي أخذها في رحلة إلى الصحراء، مع قافلة. لم تعش في الصحراء من قبل. كان عليها أن تتعلم ذلك.

(وقفة)

ديفلين : يبدو أنه فيلم ظريف جدا.

ريبكا : لكن كان هناك رجل يجلس أمامي، على يميني. كان ساكنا تماما طوال الفيلم. لم يتحرك أبدا، كان مثل جسد ميت. متخشب، لم يضحك مرة واحدة، فقط جالس مثل الجثة. انتقلت إلى كرسي آخر بعيداً عنه قدر ما استطعت.

(وقفة)

ديفلين : والآن، أنظري، هيا نبدأ من جديد. نحن نعيش هنا. أنت لا تعيشين... في دور ست.. أو أي مكان آخر. أنت تعيشين هنا معي. هذا منزلنا. لك أخت ظريفة جدا. تعيش بالقرب منك. عندها طفلان جميلان وأنت خالتهم. أنت تحبين ذلك.

(وقفة)

لديك حديقة رائعة. أنت تحبين حديقتك. أنت أنشأتها كلها بنفسك. حقيقة لديك أصابع خضراء. أنت أيضا لك أصابع جميلة.

(وقفة)

هل سمعت ما قلت؟ لقد أطريتك. الحقيقة قلت فيك مدحا كثيرا.

هيا نبدأ من جديد.

ريبكا : لا أظن انه يمكننا أن نبدأ ثانية. لقد بدأنا... منذ زمن بعيد. بدأنا. لا يمكن ان نبدأ مرة أخرى. يمكن أن ننتهي مرة أخرى.

ديفلين : لكننا لم ننته أبدا.

ريبكا : أوه، لقد انتهينا... انتهينا مرة وأخرى وأخرى. ويمكن أن ننتهي مرة أخرى وأخرى.

ديفلين : ألست تسيئين استخدام كلمة «ينتهي»؟ ينتهي معناها ينتهي. لا يمكنك أن تنتهي مرة أخرى. يمكنك أن تنتهي مرة واحدة.

ريبكا : لا. يمكنك أن تنتهي مرة ثم يمكنك أن تنتهي مرة أخرى.

(صمت)

(تغنى برقة) «الرماد للرماد»

ديفلين : و «التراب للتراب»،

ريبكا : «إذا لم تتحملك النساء تحملك الشراب»

ديفلين : لابد من الكأس.

(وقفة)

كنت أعرف دائما أنك تحبينني.

ريبكا : لماذا ؟

ديفلين : لأننا نحب نفس الأغاني.

(صمت)

اسمعي.

(وقفة)

لماذا لم تخبريني عن عشيقك قبل الآن؟ عندي الحق لأن أثور غضبا. هل تدركين هذا؟ عندي الحق في أن أثور غضبا. هل تفهمين هذا؟

(صمت)

ريبكا : آه.... على فكرة... هناك شيء أردت أن أخبرك به. كنت أقف في حجرة على سطح مبنى مرتفع جدا في وسط المدينة. كانت السماء مليئة بالنجوم. وكنت على وشك إغلاق الستائر ولكني وقفت عند النافذة لبعض الوقت أنظر إلى النجوم. ثم نظرت لتحت. رأيت رجلا عجوزا وولدا صغيرا يمشيان في الشارع. كان كل منهما يسحب حقيبة. كانت حقيبة الولد اكبر منه. كانت ليلة ساطعة جدا. بسبب النجوم. كان الرجل العجوز والولد الصغير يمشيان في الشارع. كان كل منهما يمسك بيد الآخر، اليد الفارغة. كنت اتساءل إلى أين هما ذاهبان. على أي حال كنت على وشك إغلاق الستائر لكني فجأة رأيت إمرأة تتبعهما، تحمل طفلا على ذراعها.

(وقفة)

هل قلت لك إن الشارع كان مغطى بالثلج؟ كان ثلجيا. لذلك كانت تسير بحذر شديد. فوق النتوءات والفجوات غابت النجوم. سارت المرأة وراء الرجل والولد حتى دخلا شارعا آخر واختفيا.

(وقفة)

وقفت ساكنة. قبلت طفلها. كان الطفل بنتا.

(وقفة)

قبلتها.

(وقفة)

مالت برأسها لتسمع دقات قلب الطفلة. كان قلب الطفلة يدق.

(عم الظلام جو الحجرة والمصباحان الآن ساطعان جدا.)

(ريبكا تجلس ساكنة بلا حراك)

كانت الطفلة تتنفس.

(وقفه)

قربتها مني. كانت تتنفس. كان

قلبها يدق.

(يتجه ديفلين إلى ريبكا. يقف لصقها وينظر لتحت إليها. يطبق قبضة يده ويضعها أمام وجهها. ويضع يده اليسرى خلف رقبتها ويمسك بها. يقرب رأسها من قبضته. قبضته تلامس فمها.)

دلفين: قبلي قبضة يدى.

(لا تتحرك.)

(يفتح يده ويضع راحة يده على فمها)

(لا تتحرك)

دلفين: تكلمي. قوليها. قولي ضع يدك حول رقبتي.

(لا تتكلم)

اطلبي منى أن أضع يدى حول رقبتك

(لا تتحرك ولا تتكلم)

(يضع يده على زورها. يضغط بلطف رأسها يميل للوراء)

(إنهما ساكنان لا يتحركان)

(تتكلم ريبكا. ثمة صدى للكلمة الاخيرة من كل جملة من كلامها. يخفف من قبضة يده الممسكة بزورها)،

ريبكا: أخذونا إلى القطارات.

صدى: القطارات.

(يرفع يده من على زورها).

ريبكا: كانوا يأخذون الاطفال.

صدى: يأخذون الاطفال.

(وقفة)

ريبكا: أخذت طفلي ولففته في وشاحي.

صدى: وشاحي.

ريبكا: وجعلت منه لفة.

صدى: لفة.

ريبكا: ووضعتها تحت ذراعي الأيسر.

صدى: ذراعي الأيسر.

(وقفة)

ريبكا: ومضيت ومعي طفلي.

صدى: طفلي.

(وقفة)

ريبكا: لكن الطفل بكى.

صدى: بكى.

ريبكا: ونادانى الرجل.

صدى: نادانى الرجل.

ريبكا: وقال لي ما الذى معك.

صدى: ما الذى معك.

ريبكا: مد يده نحو اللفة.

صدى: نحو اللفة.

ريبكا: وأعطيته اللفة.

صدى: اللفة.

ريبكا: وكانت هذه آخر مرة أمسك فيها باللفة.

صدى: اللفة.

(صمت)

ريبكا: ودخلنا القطار.

صدى: القطار.

ريبكا: ووصلنا إلى هذا المكان.

صدى: هذا المكان.

ريبكا: وقابلت امرأة كنت أعرفها.

صدى: أعرفها.

ريبكا: وقالت ما الذى حدث لطفلك.

صدى: طفلك.

ريبكا: أين طفلك.

صدى: طفلك.

ريبكا: وقلت أى طفل.

صدى: أى طفل.

ريبكا: ليس عندى طفل.

صدى: طفل.

ريبكا: لا أعرف شيئا عن أى طفل.

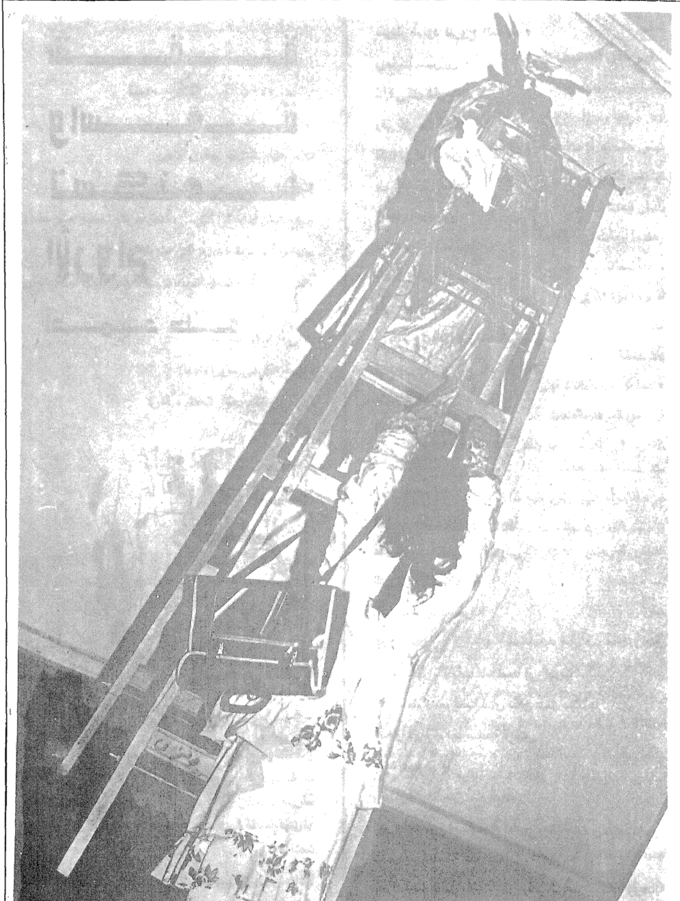
صدى: عن أى طفل.

(وقفة)

ريبكا: لا أعرف شيئا عن أى طفل.

(صمت طويل).

إظلام ■



شقة واسعة تسكنها الأرواح

أحمد طه



سويتر أسود للروح السابعة :

ربما كنا عجوزين حقاً
لنا فى كل شارع مقبرة
وفى كل جبّانة ذكرى
لكننا لن نطلب من الله ولداً
بل عدة ليال إضافية
وبعض الموسيقى
لتكن هادئة أو صاخبة
فالأكثر أهمية أن نسمع أصواتاً
بغير عيون أوشفاه
أن يضيع لهاثنا فى زحمة الموسيقى
أن يكون صدرى أكثر التصاقاً بك
من ذلك السوتيان الداكن
الذى لا يشبه ثدييك
ولكن..
حتى يسمعنا الله
فلنكتف بتلك النهارات القصيرة
فلنرحل بعيداً عن رائحة الموتى
التى تتبعنا أينما ذهبنا
والتى تشم رائحة خوفنا
ككلاب الشوارع
والتى تتكاثر كالذباب كلما أمعنا فى الهرب
والتى تحلم بطعم لحمنا الذى تعفن داخل ملابسنا
انتظاراً لأيام لم تعد صالحة للسكنى
فلنعد إليهم عرايا
ولنضع أكفنا اليمنى أمام أنوفهم
لنترك أعضاءنا الميتة تحت رحمة ألسنتهم
تلحس عنها خمسة عشر عاماً من الإيمان
لنترك فقط القليل القليل، الذى يكفى نوبات اكتئابنا ورعاية هيستريا الجنس التى تشتعل فى ندوات الأدب والسياسة ومقاعد

المقهى.

المقهى الذى فقدتك فيه للمرة الأولى

وكلما مررت عليه

أرى كرسياً وحيداً

تجلس عليه امرأة مثلك تماماً ـ وإن كانت أصغر قليلا ـ

لها نفس الملابس

بألوان ليست سوداء

وعندما أومأت إليها بالتحية

مردداً اسمك

لم أرها مرة أخرى

أبداً

بعد خمسة عشر عاماً

عندما مررت بذلك المقهى

فى نفس الموعد بالضبط

ونظرت إلى الكرسى وهو يدندن بأغنية حب كانت مشهورة منذ خمسة عشر عاماً.

لم أجد المرأة التى تجلس عليه ساهمة

بوجهها الذى يشبه أيقونات الكنائس، التى صممها أولئك الفنانون المرضى

بسوء التغذية

وبارانويا الإيمان

والذين يرسمون أوجه حبيباتهم البيضاوية بعد وضع عين المسيح داخل عيونهن

وأنف المجدلية فى منتصف الوجه تماماً

وشفة العذراء الصغيرة ـ كسدادة محكمة ـ لأفواههن.

والذين يتأملون ـ بعد العمل ـ لوحاتهم، مهنئين أنفسهم على نجاحهم فى إخفاء أسرار مضاجعاتهم السرية لأولئك القديسات العذراوات.

يومها وقفت أردد مع الكرسى تلك الأغنية، محاولاً وضع لحن جديد لها، خاصة فى لازمتها التى تتكرر كثيراً.

والتى لم تعد تصلح إلا كإعلان يسبق مباراة نهائية فى كرة القدم.

سوف أجعل من هذه اللازمة مقدمة لمباراة فى الشطرنج

تستمر لأسابيع

وتنتهى بالتعادل، ليبقى الملكان وحدهما

ينظر أحدهما للآخر

نادماً على خسارته الجندى الأخير

الذى كان يكفى لجندلة خصمه

سوف أنظر أيضا إلى الكرسى، الذى عرفته لخمسة عشر عاماً.

متحسراً لغياب تلك المرأة التى تشبهك كثيراً

والتى أقسم أنها تحمل اسمك نفسه ـ حتى الجد السابع على الأقل ـ

والتى لو لم تختفِ عامدة

لأصبح الكرسى سريراً واسعاً

فى حجرة تقع بجوار الحمام مباشرة

وفوقه لابد أن يكون اثنان

أحدهما يحمل اسمى تماماً

ويشبهنى تماماً

والآخر

هو أنت.

رائحة تمشى أثناء النوم:

مثل رضيع فى أسابيعه الأولى

وأنثى فى موسم الحب

كانت رائحتك

رائحتك، التى تخلفت عنك ـ خلسة ـ عند رحيلك، مفضلة معاشرتى والنوم داخل بيجامتى، مداعبة أعضائى النائمة بطريقة لا يمكن أن تصدر ـ أبداً ـ عن قديسة سابقة، فرت من أيقونتها المعلقة فى متحف اللوفر ـ أثناء تغيير الحراس ـ لتختبئ تحت لحافى.

لاشك أن وجهك يتصدر نشرات الأخبار الآن وتحته سوف يكتبون بحروف بارزة:

«قديسة تختفى من أيقونتها فى ظروف غامضة، جائزة مالية لمن يساهم فى العثور عليها، لا توجد أوصاف للجناة»

سيسعى مخبر سرى ماهر وشديد التقوى خلف رائحتك، مستعيناً بكلاب مدربة يخبئها فى جيوب البالطو القصير ذى اللون الرمادى.

سأغير البار كل مساء

وربما وضعت شارباً مكسيكياً كشارب «محمد متولى»، وذقناً مدببا كذقن «سلفادور دالى»، وفوق كل هذا، عقالاً عربياً نظيفاً مع إطلاق مجموعة من الأردية السوداء، ذات الأرداف الرزينة - من حولى - وتحتها حراس يجيدون ألعاب الكاراتيه، واستخدام المدافع الرشاشة.

ولابد ذات يوم.

أن يعثر علىّ ذلك المخبر التقى - بعد يأسه فعلاً - وهو يدخل أحد البارات الشعبية، وقد قرر إعلان تمرده على الرب

سيكون حراسى كلهم بالخارج

يطاردون الأولاد البيض المتائين

وستكون أسلحتى على المقعد المجاور

وفوقها حقيبتى المنتفخة برائحتك.

أما أنت..

فستكونين فى البيت

وبالضبط فى الحمام، حيث معملك الذى تصنعين فيه الرائحة، والذى يمتلئ بأنابيب الاختبار والمواقد الصغيرة.

سوف أصرخ وأنا أتراجع للخلف:

أننى على استعداد للاستسلام، وإعادة القديسة الهاربة

على أن أحتفظ - فى سجنى - بحقيبتى السوداء

لتكون وسادتى

إلى الأبد. □

● من كتاب تحت الطبع بعنوان «قصائد المقهى»

ماذا فعلت بعبدتى؟

محمد عيد إبراهيم



فى مثلِ حالتى
أحضنُ الشجرةَ،
وهى تُمدّد أذرُعَها
تحتى
كالمرأةِ الخيريّة،

لماذا تريدُ أن أفتحَ فمى
فى بريقِ الهدوءِ
فأسعَلْ،
فتخرجُ فيرانٌ على هيئةِ بَشَر
بجَناحَين شفّافين
تأكلُ عُمرى،

لو أسافر
على عَريشِ الشجرةِ
مُنفرداً، لو صَفتْ
كلّ غُرفَةٍ فى وِحدتى
بطِرازِ ألقابها، أو بالحَرِىّ
رائحةَ الماء فى الليلِ
وهو يجوسُ
كالسَهم حادّ الذَقَنِ
للسُرة،
بقوانينها
أفتحُ ظَهرى لمن يُريدُ،

وأصفو للعثورِ
على ثمة دمٍ
كجوابِ الثقةَ
فى الحوائطِ
أو نحوَ الزُجاجِ، يا شبَحى:
رغمَ أنى أرسُم ببطءٍ
حياتى حتى الأذنين،
وأستعطى الدفءَ
مِنْ مَيْلى لنجمٍ
بنظرتهِ الأولى، فأنا
مُشرَعٌ للخلاصِ
كالحلُمِ المُهندَم...

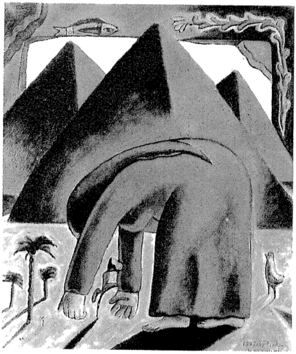
فى حالتى
لا أعرفُ الخُضرةَ،
ضدَّ البكاءِ
وبابى السماءُ قَشّرَهُ الطلّ،
لا أُنيمُ عُصفوراً
ولا أرمى لَوزَة،
كُحلىَ يأتينى من امرأةٍ
تزورنى كالشوكةِ
لأننى أحرِمُها
من يدى
بمُخدِّرِ الضوءِ
حينَ الغروبِ،

كما يصعد الرجلُ
لوعودِ الخِرافِ
وهى تُذبَح على عرشِها،
نزلَت بعد ليلٍ
وعَمّرَ صوتُها عتمَتى
فاشتهيتُ العروسَ
على غُصونىَ
تضربُ ضِحكتى
وتلُمّ عَظمى ـ
بدأتُ السريرَا! ■

فى معرض حلمى التونى الجديد

الخيال الحالم والرموز الموحية

عـــالم اسطـــورى مـــجنح بطـلتــه حــــواء





قــا يستضىء الفنان القدير حلمى التونى بحاسته السادسة الشفافة والمرهفة الممتزجة بالخيال والتى توازى مصباح علاء الدين السحرى قبل الولوج إلى عالمه الأسطورى المحلق لتنفتح أبوابه واحداً تلو الأخر..

هذا العالم الموحى بما يشبه همس الفاتنات الساحرات ـ الجنيات ـ مشيرات بأصابعهن فوق الشفاه إلى طقوس الصمت الساكن، وتسلل الخطو الحذر البطىء قبل السماح بالتحليق فى أجواء أثيرية «فانتازية» معقبة بأريج رقيق يأخذ الفنان إلى تداعيات أحلام وردية، يتحقق فيها بالصورة ما يستحيل على الواقع المادى المعاش...



وهذا هو ما تأخذنا إليه لوحات «حلمى التونى» ونحن نتأملها ونتذوقها ونشاركه ونتوه بين شخوصها ـ التى لا تخرج عن حواء ـ وبين عناصرها ورموزها وتكويناتها المتجددة وألوانها الحوارية الموحية بالدفء.. وكأنما نتقاسمها معه، وكأننا فى وليمة ممتعة أو حفل تنكرى شيّق.

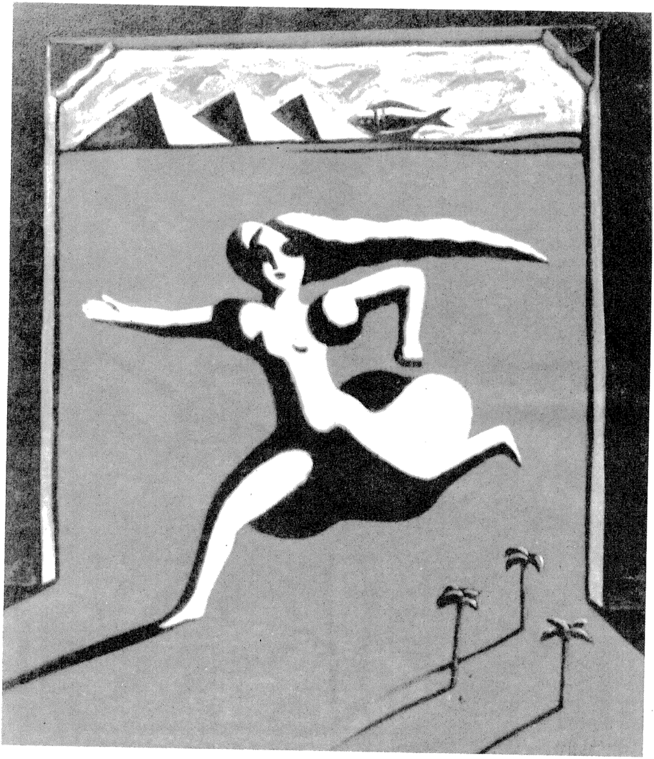
ومع استمرارية التأمل ـ بعد الانطباع اللحظى ـ نجد أنفسنا متجولين فى معرضه الجديد القائم فى مجمع الفنون بالزمالك بين الأيام العشرة الأخيرة من نوفمبر والأيام العشرة الأولى من ديسمبر هذا العام ١٩٩٧ .. تحيط بنا ٤٤ لوحة مضافة إلى إبداعاته السابقة، كلها بخامة الألوان الزيتية على التوال والتى أنجزها خلال السنوات الثلاث الأخيرة.

نتحرك هنا وهناك، فنلاحظ إضافات جديدة بين عناصره، مثل الأهرامات الثلاثة ـ هل يغازل تاريخنا الحضارى القديم؟! ـ

لكن «حواء» تأبى أن تنافسها الاهرامات أو غيرها، فتتحرك لافتة للانظار ـ وتقفز إلى أمامية الصورة..

لتظل «الأولى» و«البطل» بين كيانات لوحاته، لا يشغل مخيلته شىء أو أمر قبلها..!

ومع ذلك فهناك ما يشبه الالتزام من جانب الفنان برمز لا يكاد يفارقه فى لوحاته ـ يجد له مكانا يتسلل إليه ـ ويكاد يشبه «التوقيع» وهو







«السمكة» بما تحمله من رمز فى تراث الفن الشعبى... تطير أحيانا إلى أعلى.. تكمن فى طرف منها حتى تكاد تختبئ فى إطار اللوحة..! لكنها تطل علينا من زاويتها وكأنما «تشاغب» حواء، لتؤكد لها أنها منافستها العنيدة...

يستفيد «التونى» برؤيته الخاصة جداً من المساحات المسطحة، يجعل منها «خلفية» يختار ألوانهما المحققة لهارمونية عالية تتكامل مع ألوان عناصره فى لوحاته جميعا.. يحملها طاقة تعطى امتداداً للتكوين ـ بالطول والعرض والعمق.. للإيحاء بالبعد الثالث، دون أن يغير من أسلوبه.. كما تنشئ البعد الزمنى غير المرئى، والذى ينتقل إلى إحساس المشاهد بغير عناء..

وليس جديداً أن نقول بأن أعماله تحمل طبيعة رمزية كانت مستوحاة كلها من وجدان الفن الشعبى التراثى، لكنه أضاف إليها عناصر تاريخية أخرى تسللت إليها كما ذكرنا مثل الأهرامات، بالإضافة إلى تشكيلات تشير أو تومئ من بعيد إلى التجريد... ومع ذلك فلم يبتعد عن «الرمز» فى كل أشكاله وعناصره ـ الجديدة والعنيدة ـ على الإطلاق.

تشعرنا تلك الأعمال فى مجموعها بأن الفنان يعزف بريشته وفرشاته على جدار الزمن ودراما لتاريخ، مغلفا أجواءها بعاطفته و ذاتيته.. كما يشيع التفاؤل من بين ثناياها...



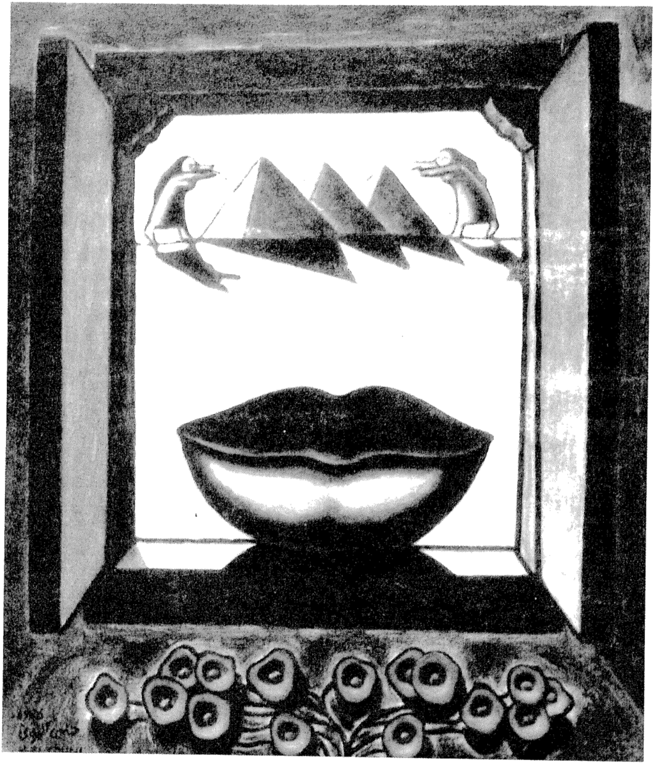
لوحاته موحدة المساحة «٦٠ × ٧٠».. ومن الطبيعى أن تكون لكل فنان مساحة يرتاح إلى التعامل معها والسيطرة عليها أو التحكم فيها.. لكن اختياره ـ المريح ـ لهذه المساحة بالذات تذكرنا بموتيفة لفظية شعبية أيضا قد توازى موتيفاته التشكيلية...

تستوقفنا تلك الملاحظة التى تقفز إلى ذاكرتنا ـ الموروثة ـ نحن أيضا بحيث نتساءل مداعبين.. هل اندمج الفنان إلى هذا الحد فى موحيات وأجواء التراث الشعبى إلى درجة أن وجد نفسه ـ دون أن يدرى ـ واقعا تحت تأثير تلك العبارة العالقة بأعماق الذاكرة المصرية الموروثة على المدى الزمنى حين يقول البعض عن الآخر «ابن ستين فى سبعين»؟!

أتخيل «حلمى التونى» وهو فى مرسمه يعايش لوحاته الواحدة بعد الأخرى.. وحين تتجمع وتتزاحم من حوله.. فيبحث عن مخرج ـ له ولها ـ فى معرض ـ وبالطبع يحدث ذلك لكل الفنانين غزيرى الإنتاج ، ألا يذكرنا هذا بالشاعر العربى عبر التاريخ ـ حين كان يحمل «أبياته» وهى تضج فى أعماقه، حتى يذهب بها الى «سوق عكاظ يلقيها على الناس؟!

والحق أن «التونى» قد أضاف الكثير من العمق والبهاء وطاقة الجذب إلى لوحاته فى معرضه هذا المتميز والجديد.■

كمال الجويلى











الراقصون

مصطفى العايدى



هناك...

فى مملكة الباليه..

يتهيأ الراقصون القراصنة للحضور

حيث تتسع فصاحة الأشياء

وتستعيد فطرتها الأولى...

تنهض الأسوار/ البساتين

الخمارات/ البيوت

المطايا/ المطارات

الكتب/ أسراب الجراد

العصافير/ صناديق الاقتراع

القبور/ مكاتب الفاكس

العروش/ التوابيت

الصواريخ/ جوائز الأوسكار،

تأتى...

لتهبط فوق جماجم الهنود الحمر،

الزنوج،

الصبية النافرين،

الأشاوس،

مهج العشاق،

الجوعى،

تلقى «ليلى العطار» بفرشاتها البيضاء

ويصرخ الجنرال...!

---

* ليلى العطار. فنانة تشكيلية عراقية ولدت فى سبتمبر ١٩٤٤ .
شغلت منصب مدير عام مجمع الفنون وشاركت في المعارض الدولية وأستشهدت بصاروخ طائش فى عام ١٩٩٣ أطلقته القوات الأمريكية على المناطق المدنية العراقية .

ثم يبدأ الحشد
والمد
والبرق
والرعد
والسراب الجديد
بعدها يبتهج المدججون «بسلاحف النينجا»
ويدخلون البادية..
تجرى من تحتهم الحقول
تميد بهم..
وتبدى حنينا وندما
ثم تعود القوافل فى الليل متعبة
حيث لم تعد الشظايا لغة
ولا الحُداء سبيلا للنجاة
ولم تعد للأبنوس وللعاج
أو للحرير أسواق
هنا..
فى مملكة البالية..
تدخل الأشياء فى الأشياء
والفضاء يسكن الفضاء
وصقر الماضى.. إذْ يرحل فى المرايا
يفتنه الجنون الأرضى..
يقيم قلاعه
وأبراجه
وجسوره
وأشجاره،
فى كهف بالذاكرة
يهادن فريسته
ويمنحها جوارحه،
وحريته الباردة
يطفح الساكن فيه كالزبد..
تسوخ ألوية السرايا
ويضحك اللاعبون الهوالس
ينقلب المشهد إلى شرنقة
وشرك بديع
ترتدى الروح التجاعيد
ويوحوح العشاق
بينما المرأة الساحرة تتسلل فى زينتها
لتسقط كشواظ من نار،
فى اتجاه البراءة الغائبة...
برهة.. يا أيها الجالسون،
ويلتف حولها قوس قزح
يتقاتل على صحبتها الموتى
ويتسابق الغائبون..
برهة
وتنهمر سحب البلادة
تنتفض الأعضاء،
تنتعش...
ثم يسقط الجميع كالفراش
وتنام المملكة...
دون أن تغمض عينيها الجميلتين. ■

أنا محمد السيد سلامة

محمود قرني



أنا...

شاعر هذه الأريكة

والأرائكِ المجاورةْ

كنتُ أزعم

أننى أقْدِرُ على فعل أشياء كثيرةٍ

من أجل نفسى

غير أننى

سأكتبُ مرتينِ

عن الطبقةِ السابعةِ من جلدى

حيث علىّ أن أبْرُقَ

لعدةِ جهاتٍ

أخبرُهم فيها

أن التوبة التى تأتى مبكراً

أفضلُ كثيراً

من ثيابِ الحِدادِ الأنيقةِ

التى سوف ترتديها النسوةُ

من أجل حَشَرةْ

أنا محمد السيد سلامة

شاعر هذهِ الأريكة

يحملُنى حمارٌ أعجفٌ إلى مدرستى

تسعَ سنواتٍ

أصنعُ فيها حقائبى

من أكياسِ المُبيدات الحشريةْ

هكذا أمكننى

أن أُصاب بربو شُعَبِى

والتهابٍ مُزمنٍ فى كبدى

غير أنه يمكننى الآنَ

أن أعتمد على كَتِفينِ حميمين

لأُمى وأبى

حتى أذهبَ إلى المِرْحاضْ

لكن صفرة وجهى لن تخبوا أبداً

هكذا أنبأ الطبيب أهلى

وهو خلف ظهرى

أنا لم أسمعْ شيئا من قبل

عن الأفيال التى سوف يضعونها

فى حديقة حيوانٍ جديدةٍ أمام

منزلنا

وسوف يمكننى ـ بِصُحبةِ أخى الأصغرْ

أن أذهب عصر كل يومٍ

إلى هناك

لأتفرج

وأبصق

دون إثارة للقرف

*

أنا..

محمد السيد سلامة

الذى كنت أزعمُ أننى أقدر

على فعل أشياء كثيرة

من أجل نفسى

عندما ضُبطت فى حجرتى بنت الجيران

استدعوا لها أول قابلة

ليتأكدوا من عُذريتها

رغم أننى كنت أحدثها

عن جواب الشرط والمفعول المطلق

هكذا

يسقط الأنبياء الصغار

فى حُفر أعمق من أطوالهم

وعندما التحقت بكلية القانون

كنت أضع قدمى

فوق أعلى صارٍ فى الباخرة

أقرأ فولتير، مونتسكيو، وروسو

هكذا ببساطة

وعندما وقف أبى

ـ بعصا غليظة ـ

أمام بقرتيه وجحشه الصغير

ليلقى على مسامعهم نظريتى

فى العدالة

أصبح أبناء السفلة

قادة ومشرعين

وعندما لم يجد القائد بزة
تليق بعمله الجديد
فكر فى أن يعمل - مؤقتاً -
حمالا فى مزرعة صغيرةٍ
وسياسياً متخفياً
يدقُ - كل صباح -
فى كرسى العرش
خمسة مسامير
ثم يغنى أغنية النوم:
«يا عمتى قولى له قولى
شال الحبيبة يشتهى حلولى
يا عمتى قولى له قال
شال الحبيبة عندما مالَ»
أنا محمد السيد سلامة
كنتُ أشعر بأقدام كثيرة حولى
بعد أن تجردت من ملابسى
ودلق على الطبيب زجاجتىْ
مطهر
ودفعنى إلى غرفة التعقيم
لاستئصال أشياء
- حتى الآن -
لا أعرفها.

ماعادتش زى زمان!!

إلى قنا.. مدينة ترقد فوق غصن الشمس ..

سمير سعدى



تحس بوجودك تشيلك!!
ماعادتش تعرف خطوتك.. لما تعود
ماعادتش فى ريحة خبيز.. سنطة حطب بتقيد،
أو فى قوارب من خشب بيهزها ليل الشتا..
ماعادتش فى رنة جرس
ماعادتش فى العيد الجديد!!
(اللحظة دى.. حاجة مش منك أكيد)
طعم أصحابك غياب
حتى فوانيس الشوارع
شكل تانى اتغيرت
ضلها أصفر ضباب
حزنها صمت العتاب،
والشبابيك القديمة
ماعادتش تفرق عن جديدة فى همسها!!
ياااااه.. كلها ماعادش فيه حميمية بين عينك وبين
ضى متسرب لها!!
(اللحظة دى حاجة مش منك أكيد) !!
أنا مش وحيد.. ماشى فى دروبك وحيد
ودق قلبى مش سعيد ومش حزين
إكمنى فى دروبك وحيد..
رغم إنى شايل بين ضلوعى ذكرياتى/ كل مخزونى
اللى مش ممكن يغيب
الضحك أصبح باب ومقفول ع الوشوش..
(اللحظة دى حاجة مش منك أكيد) !!
ماعادتش بتبوحلك بشئ حاصل وتحكيلك
ماعادتش ضحكة وشها
بتزهر الورد فـ شرايينك..
ماعادتش دمعتها بتبل منديلك..
ماعادتش خنقتها صرخة تناديلك..

ماعادتش غنوتها فرحة مواويلك..

كل اللى عارفه النهارده ماعادتش زى زمان:

بتحس بوجودك فتمّيل عليك.. تحضنك

تعصر الحزن اللى فى ضلوعك/ همومك

فتنز يأسك ينجلى قلبك/ فتصفى -

من عكار حاوط ستينك

كل اللى عارفه النهارده ماعادتش زى زمان

بتحس بوجودك/ تشيلك!!

.. هل كنت يوم عنى غريب؟!

- راقض أكون عنك غريب..

شايل ملامحك بين كفوفى

وشوقى خوفى

ودقة القلب فـ دفوفى

وحلمى إنك تخرجى منى تشوفى

عن قريب/ إنى مش عنك غريب

ينتفى طرح السؤال

صدّقينى مش غريب عنى/ محال!!

كل اللى حاسه النهارده ماعادتش زى زمان ■

خيبة لاتنين وتلاتين

شحاته العريان



-١-

عنوان ميلودرامى جداً

مع إن مفيش أى ميلودراما فى الموضوع

أنا عندى ٣٢ سنه

حاجه عادية جداً

وبتحصل لعدد كبير م البشر

بس أنا أول مرة تحصلى

وعشان كدا.. مستغرب..

مش راكبه معايا.. ولا بالعها

معقوله!!..

دانا كنت باهرج طول الوقت....

مستنى لما أكبر..

طيب.. أدينى كبرت.. !!

حد ممكن يأكدلى أن ٥٢

مش ح تحصل كدا..

-٢-

فى عز شرد العمر

والنار بتصب على راسك

وعنيك مخبيه المشاهد الحزينه

نضّارة صاحبك مغبشها

- يمكن ندى الصبح -

والنسوان بيلمعوا

«صبحك صبايا صاحيه

هاللين من كل ناحيه

مدد يا سيدى يحيى

توعدنا باللى هيا،*

انخطفت... وانسرق منى الهوا بتاعى..

فـ مزيكة الدراويش وبحة الكمنجات..

أنا كنت بلحق إيه!!

كنت رايح من حته لحته..

وعارف حتتى اللى مستنيانى..

الحته اللى متسابه مكملتش..

فـ البلكونه..

وأنا زانق وسطها بدراعى..

مبستهاش..

قلت المره الجايه ح ابوسها..

أربعتاشر خمستاشر سنه..

وواحده تانيه بتبعد وشها فـ العربيه..

(فيه ناس.. يا خبر أبيض.. أوعى.. يا مجنون..)

وعقلت..

ياترى مفروض يعدّى قد أيه

عشان أصدق جملة أحمد حسان:

(ياد.. افهم.. اللى بيعدى بيعدى.. مفيش حاجه بتنعاد.. اللى حصل حصل واللى محصلش عمره ما ح يحصل..)

وأكيد ح يقوللى..

(أنا ماقلتش كدا.. بالظبط)

-٣-

معنديش أى حاجه أقولها لأى حد

لأن الحاجات اللى متهيألى أعرفها

أكتر من الحاجات اللى عارفها فعلاً..

ودى قليله..

ويمكن مش مهمه لحد غيرى..

مثلاً:

نفسى ألاقى شقه استديو فى عابدين

عايز أقرأ يوسف إدريس تانى

فيه ملحدين واثقين تماماً إنهم صح.. زى المؤمنين!

محتاج أتعلم كمبيوتر وإنجليزى

فيه اتفاق اسمه «غزه/ أريحا» ومفروض يكون لى رأى فيه..

ح أعمل جنس بأى طريقه.. الأسبوع ده.. الثنائيات الضديه طريقه لفهم العالم

أتوبيس اتنين وتمانين بشرطه بيروح بولاق الدكرور.

والحاجات دى جنب بعضيها

ومهمه بنفس الدرجه

وبتتغير كل يوم. ■

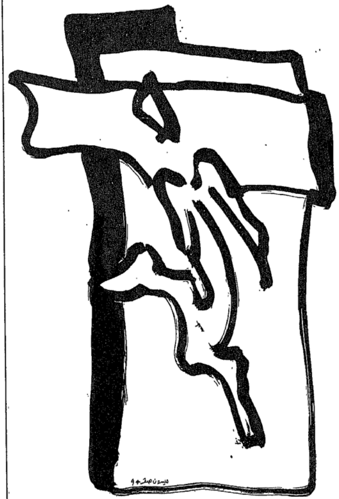
أكتوبر ٩٣

---

* مقطع من أغنية «حارتنا» للشيخ إمام عيسى

صياغة أخيرة

بهاء عواد



رقص

بتتسرب إيقاعات المزيكا لخلايا الجسم....

بتتفجر العروق وبيتفجر الدم فى الأطراف....

بتشرب الروح النغم وبتعكسه على الأرضيه

ظلال بتتمايل وبتتزاحم الألوان فى الإضاءة

المنطلقه المتداخله.. ومع وصول الرتم لنهايته

العصبيه.. بتيجى الفكرة زى رعشة ميلاد...

رعشة ميلاد متوتر مخنوق...

توحد

صوابعه القوية.. صوابعه القوية المتناسقة.. بتلمس

بحنيه مناطق اكتشفها فى ضهرها... مناطق ضعف وخصوبة

وايديها بتتلف ورا رقبته ببطء.. ولحظة ما بتتلامس

الشفايف.. ويمتزج العرق واللعاب والدم،

لحظة بداية الغيبوبة.. بتتابع الأحلام السعيدة

فى إيقاع مستقر علشان تكوّن فى النهاية

كابوس السؤال.. مين ساجن التانى؟

اقتحام

ح اقتحم جلستكم الهادية...

ح أو تركم بقصة طويلة درامية

اختلقها بالتداعى...

ح افرض عليكم الكلام عن فخ الكتابة...

وقبل ما تنتهى القعدة.. وانتوا بتستعدوا للوقوف...

ح أفاجئكم بقصايدى اللى غيرت تاريخ الشعر...

غيرت خريطة الفن....

وفى غمرة اندها شكم بيها...

ح احرقها وأولع بيها سجارة فى هدوء...

وانفخ دخانها فى وشوشكم الساذجة...

وشوشكم الساذجة للأبد...

اعتراف

قصايدى ما بتنتميش لى... دورى فى كتابتها

هامشى ومحدود.. الفن كائن محايد ومستقل...

واحنا مجرد مرايات بتعكس لحظات توتره...

لحظات توتره وعجزه.

تمرد

الفنائين العظام... اللى ربوك فى مهد الكتابة...

اللى خرجوك للحياة هش ومتدلع... بعضهم

مات وبيتمتع بالخلود والبعض بيشرب على

الكنب المريح.. وبيستنى الخلود براحة بال وطمأنينة.

كلهم شاركوا فى صنع مهزلتك الخاصة...

وكلهم ورثك الحياه بصراحتها القاسية...

تفاهتهم وضعفهم...

١٩٩٤/٦/٢٦

المارة يتمتمون عنا كثيرا

مها شهاب الدين



العصفورة التى غادرته
رأت عيونه
تتشبث برفة صديقتها
ذات صباح
وغضب..
عندما سكنت
حضن أمها ليلا

كلهم أرادوا أن يهدهدهم جناحها
قالت:
تمهلوا
الزهور
لا تغريها نضارتها
وتعرف...
أن أريجها دائم
وليس مجانياً

دائماً:
يفكر النحل فى عسله - فقط -
وهو يحط عليها.

صدقنى يا رفيق
لا نقدر على أنفسنا بسهولة
الذين يعلقون الزينة على أبوابهم

فى انتظار عُرس واحد

لا يدرون

إن كان يأتى.

كل هذه المتنزهات

تجدد أنفاسهم.

المارة يتمتمون عنا كثيراً

ولا يعرفون أسماءنا.

بُيوتنا الساكنة...

تجرحها

لمسات العابرين غير المكترثة

وتحركها

أنفاس الراحلين.

كلنا نجتر همساتِهم

فى صمت

ونبتعد عن الأرائك

التى احتضنتهم يوماً

نتجاهل

بكاءها الصامت

نَرْبت عليها

كلما اشتقنا جلستهم

نواسيها

ولا يعبأ بنا أحد

الزيتونة

كانت اقتربت من الإثمار

فلمَ رحلتم مفكرين ؟!!

يا كل هذه الشجرات التى انحنت

ليس فى وسعنا شىء

فلا تمنعينا عطاياكِ. ■

هكذا تكلم قيس

يوسف رخا

سأكف عن عبادة اللامرئى
وأفرغ مخيلتى من الصور الملفقة
ولحظات السعادة المنتظرة

هناك التباسات فى مفهوم «اللقاء»
يجب أن أتخلص منها،
علىّ أن أُبطل مفعول الاعترافات
والفرحة التى تبدو فى العينين..

لابد من الإيمان بميتافيزيقا اللاشىء.

كل أورجازم أبلغه وحدى
سيُقيد بلا رحمة فى سجل هزائمى -
بصرف النظر عن درجة عذوبته
أو نوع الإثارة الذى يسبقه -
وعندما أحمل السجل فى نهاية المطاف
إلى فضاء شاسع من الظلام والبرد
لن يعيننى معطفى على تجنب الصقيع
ولن تشتعل الشمعة فى يدى.
سيكون علىّ أن أواجه السؤال
دون إسهاب أو مماطلة:
«أنت يا من أهلكت جسدك
فى سبيل اللذة،
أين كل نسائك الكثيرات؟»
يوماً ما
ستأتينى البشارة الأكيدة
وأوقن بالمطلق الوحيد الباقى:



لن أنالك قبل فوات الأوان...
لحظتها
ربما تحفنى الملائكة التى انتظرتها
زمناً طويلا دون جدوى
وأنا أترك عتبة بيتك بلا حزن أو ندم،
وأضيف قليلاً من التراجيديا إلى المشهد
لكى أتأكد أننى أحببتك بالفعل
وأنكِ موجودة خارج عقلى
وأن المقهى الذى احتوانا يوماً
لم يزل هناك بمقاعده ورواده وعامليه...

سيجزينى الله خيراً بلاشك
عندما تسوُّد شاشة أحلامى،
وقد يمنحنى ڤيلا على الساحل الشمالى
وعدة ملايين فى البنك
وسيارة مرسيدس بسائقها الخصوصى
ونساء كثيرات على مقاعدها الخلفية
لايسبّحن أبداً بحمده،
ولا يبخلن علىّ بما أعطاهن
ولا يتركننى إلا وقد استُبدلن
بنساء أخريات...
وحتى لو لم يجزنى الله خيراً
له فى ذلك حكمة.
المهم أن أتخلص من الآلهة الكاذبة
وأعبد من يستحق.
الأعوام كادت تنسينى
أننى أردت امرأة تشبهك تماماً:
كانت إلى جوارىَ على القطار،
قالت إننى أبدو أكبر من سنى
وناولتنى زجاجة ماء..
ليتنى أستطيع أن أراها الآن
لأخبرها أننى كنت فى حاجة ماسة إليها
رغم فارق السن،
وأننى كنت قادراً على إشباعها جنسياً
ولم أكن الطفل الساذج الذى حدثها.

أنتِ أيضاً
سيكون لدى الوقت لأخبرك
أن الغلطة غلطتى.

أكاد أتصورك بعد مرور السنين،
ملامحك تطابق ملامحها
وشعرك مصفف مثل شعرها بالضبط،
تجلسين إلى جوار طفل على القطار
وتناولينه زجاجة ماء.

يجب أن تعلمى من الآن
أنه فى حاجة ماسة إليك
وأنه - رغم فارق السن -
قادر على إشباعك جنسياً

قيس ابن عمك - يا حبيبتى -
لن يظل عندكم طويلاً. ■

القمر وراء السحاب..!

محمد صدقي



قـ خلاص..

ليكن ما يكون..

فليحدث أى شيء يمكن أن يحدث، بعد أن رأى بعينيه كل ما رأى..

بعد أن تفجر حوله وفوقه ذلك الجحيم الرهيب..

بعد أن نسفت القنابل والطوربيدات فى لحظة واحدة كل ماصنعته يداه، كل ما شكلته أصابعه، وصممته، ثم نفذه، من أرانيك وفرم المسبك العتيق الذى عاش بين أفرانه الثلاثة لصهر الزهر والنحاس أشقى وأسعد سنوات عمره، بعد أن تحول كل ذلك إلى حطام ورماد وأكوام من الحجارة وقطع الزهر والنحاس والخشب والآلات المبعثرة بين جثث زملائه العمال..

خلاص...

لا معنى لأى شيء عزيز أو مؤلم..

فليحدث ما يمكن أن يحدث.. إنها الحرب.. فقط فليكشف الجديد المثير عن قناعة، لا يهم ما قد يواجهه من قلق أو ضياع وهو يلتجئ مع زوجته وابنته وابنه، خالى الوفاض من أى شيء إلا من كومة اللحم التى معه إلى منزل شقيقته - حورية - التى لم يرها منذ سنوات، شقيقته التى قد تأوى أسرته أياماً، حتى يجد مسكناً وعملاً، أو قد لا تساعده..

بشاعة صور الدمار وجثث الموتى تطوف بذهنه بين لحظة وأخرى مع كل صفارة إنذار..

صوت ارتطام الطوربيد بسقف المسبك الاسمنتى..

انهيار الجدران، صرخات الفزع، نافورة الدم المتفجرة من كتف الأسطى حماده، اختفاء رأسه تحت ركام أحجار الفرن الكبير، غمامة التراب والغبار حوله لا يرى سوى لون الدم يغطى قميص الأسطى حمادة وجنود الإنقاذ يخرجون من تحت الأنقاض، ثم رجال الاسعاف يضمدون كتفه بعد أن أصبح بلا ذراع..

لو لم يفقد الاسطى حماده ذراعه لكان قد سافر معه إلى كفر الدوار كما اتفقا عند أخيه الصغير صاحب ورشة البرادة ولحام البرشام.. لكن الغارة..

●

تغيم ملامح الصور المتعاقبة التى ظلت تعبث بذهن الاسطى «بحر».. يتوقف شريط حكايتها، يتلاشى تتابع صورها بالأصابع البيضاء المكتنزة المتشنجة أمام عينيه فوق كتف السيدة العجوز التى تجلس أمامه بجوار زوجته.

صحا لنفسه على هدير الرجل الجزار السمين ذى الشارب الأصفر فى جلبابه الأبيض وقد مد ذراعه يعبر بتشنجات أصابعه يصرخ:

بس.. نزل الطوربيد وسط الهس دى كلها.. زيـ..يم.. بوم.. بوم.. ولا انفجرش،غرز براسه فوق شريط الترماى، قدام مقام سيدى أبو الدردار، وسكتت الدنيا كلها.. هس.. ماكانش فيه غير الغبار وزنة الطوربيد وهو نازل حتى قبل ما حد يعرف حاجة وإلا يصرخ.. لحظة واحده..

هزت كلمة «لحظة واحدة» قلب الاسطى بحر بإيحاءات التوقع البشع للمعنى الذى عرفه منذ ساعة انفجار القنابل حوله وانهيار المسبك فوق رأسه..

قال الجزار بإشارات أصابعه «لحظة واحدة» وتجمدت الأنفاس فى صدر الاسطى «بحر»...

إنفرجت شفتاه، اتسعت حدقتا عينيه.. تطلع لوجه الرجل الجزار، لنظرات عينيه العسليتين، المأخوذتين وهو يفجر لحظة التوتر التى أثارها بقوله:

- حبه وبصينا لقينا بعدها خد عندك.. تررر.. ون.. ن.. ن.. بم.. بيم.. بوم.. ثم صراخ وتراب وحجارة وطوب وعفش بيوت وحرايق وحيطان بتميل وخلق بتجرى وسط الغبار مش شايفه رايحه فين، ومين بينادى على مين.. بعدها سكوت.. سكوت ميت بارد، عمره دقايق، لكن يتهيأ لك إن الدقايق اللى فاتت كأنها كانت عمر طويل، مالوش نهاية، وأول ما الواحد طلع من الخندق اللى كان متدارى ورابابه، كانت الدنيا اطربقت.. طارت سقوف بيوت، وجدران ورش الحدادين والخراطين اللى ورا جبل ناعسة وبيوت بياصة كرموز ودكاكينها.. اللى اندفن تحت الأنقاض، واللى انصاب بشظايا المدافع المضادة للطائرات.. خراب.. خراب يا اسكندرية..

تفرس الأسطى بحر فى وجوه الجالسين لحظات يرقب أثر كلمات الرجل الجزار السمين على ملامحهم وقد جذبت كلماته انتباه الأفندى الواقف على مقربة منه يوجه إليه كلماته..

- تعرف يا أستاذ، مش برضه لا مؤاخذة حضرتك بتشتغل فى إدارة شركة البواخر بتاعة عبود باشا وساكن فوق محل حسونة بتاع الفول، ابن أخت الكابتن سلومه زميلك، تعرف، وربنا.. وربنا اللى خلق الخلق، وحياة سيدى «ياقوت العرش»، أنى كنت باشوف الناس ساعة طلعتها من بين الأنقاض، من جوه تراب البيوت.. وزى ماتقول. ياسلام يارجاله.. أيو.. و...ه..

لحظتها.. كانت عينا الأسطى «بحر» قد غامتا فى غلالة من ضباب الأتربة التى رآها بنفسه حوله، داخل ورشته فى كرموز، كما رآها قبل ذلك بين أنقاض البيوت قرب منزله، وأمام فرن حبيب بحى الأنفوشى، وعويل النساء والأطفال فى أذنيه يعيد له تأثير ما حدث..

انتبه لنفسه يحملق فى وجه السيدة الصغيرة ذات العينين العسليتين الواقفة أمامه، ثم أدار رأسه نحو ابنته «سونه» يتأمل شرودها بجواره ملتصقة بنافذة القطار ومحتضنة أخاها «بيزو» تعود تستمع مثله للحديث، تتابع ما يحكيه الرجل الجزار عن الهول الذى عاش فيه، والخطر الذى يخشاه..

زحام الركاب فى عربة القطار يخنق أنفاس الجالسين والواقفين يتحدثون أو صامتون، يعيشون تجربة التوهان فى دوامة الخطر الذى دفع بهم إلى القطار يزفرون أنفاس الترقب إنتظاراً لما لا يعرفون، حتى صرخ الأفندى الوسيم الواقف إلى جوار مقعد الاسطى «بحر» وهو يميل فجأة برأسه وجزء كبير من كتفه اليسرى، يوشك أن يسقط بجريدة «المصرى» التى يفردها بين ذراعيه، لا تفارق عيناه عناوين الصفحة الأولى، يتفرس فى صور أسلحة الحرب ووجوه قادتها العسكريين يتابع سطور بلاغات وكالة أنباء «رويتر» عن آخر نتائج لغارات طائرات الاسطول البريطانى على قاعدة «طبرق» الحربية ثم سقوطها فى يد القوات الانجليزية والاسترالية وفقدان «جرازيانى» القائد الايطالى ثلاثين ألف جندى ما بين قتيل وجريح وأسير.. مشفوعة تلك البلاغات بثلاث صور كبيرة لطوابير ألوف الأسرى يخترقون رمال الصحراء سيراً على الأقدام تحت حراسة الجنود الأمريكان والاستراليين فى اتجاه معتقلاتهم قرب الاسكندرية.. طوابير أسرى متعبين منكسى الرءوس، طوابير طويلة ملتوية المسار لا نهاية لها بين متاهات الصحراء تسميها وكالات الأنباء «طوابير الموت»..

يميل رأس الأفندى بجريدة «المصرى» بين يديه، لا يزال يتابع أخبار الدمار فيما يمرق من فوق كتفه شاب نوبى طويل فى جلباب أبيض متخطياً بساقيه أمتعة الركاب ورءوس الجالسين على أرضية العربة بين أمتعتهم، حاملاً على كتفه عربة أطفال جلدية فاخرة بأربع عجلات من المعدن اللامع يصدم بغطائها الجلدى رأس الأفندى وهو يمر من خلفه فيصرخ متحسساً مؤخرة رأسه براحة يده:

- عربيات إيه بس فى الأيام السوده دى...، إنتو لسه بتنقلوا عربيات تهجروها هى كمان، ماتروحوا تموتوا زى اللى بيموتوا كمان..

القمر وراء السحاب

الشاب النوبى يلتفت بوجهه معتذرا فتضيع كلمات اعتذاره فى الضجيج بينما ابتسامة شفتيه الحمراوان تلتمسان معنى السماح من كل عين تلحظه، وعامل بياض آثار مهنته على ملابسه يعلق على ما حدث بقوله:

ـ معلش يا أستاذ، أصله عايز يركبها «السكندو» مع البهوات، أمال.. مش العربيات زى البنى آدمين صحابها..؟!..

●

كلمات ـ طابور الموت يتقدم ـ فى رأس الصفحة الأولى لجريدة «المصرى» حمراء بلون الدم عن أخبار المعارك الحربية فى الصحراء الغربية قتلاها وأسراها، عن غارات الطائرات الايطالية على الاسكندرية والأفندى يقرأها فتثير انتباه الواقفين بحروفها وعربة القطار كالمولدمزدحمة بركابها، بأحاديثهم وضجيجهم وسونة، ترقب قسمات وجه العامل النحيل تسمع صراخه لكنها لا تفهم جيداً ماذا يقول للشاب النوبى حامل العربة، فإحساسها هى الأخرى بالخطر مع دوامة القلق التى تلف الناس حولها كان يجرفها معهم إلى قرار الدوامة حيث الترقب المضنى فى انتظار المجهول..

كانت تفكر خلال جلستها بين زحام المهاجرين فى نهاية آخر عربة من عربات القطار فى كل هذا الذى حولها.. كل هذا الذى كان يحدث دون أن تعرف كيف حدث..

لا شيء تدركه تماماً سوى أنها محشورة حشر السردين فى علبته بين نافذة القطار وأبيها وساقى أمها وأخيها ـ بيزو ـ الجالس على حجر .....؟..... جميعا بين حقائب وصرر وصناديق وصراخ لله فى السماء ونداءات وأسئلة..

سونة غارقة فى الدوامة، لكنها تشعر مع الرهبة وضوضاء حركةسير القطار وركابه بمشاعر أخرى، تنظر عبر نافذة القطار إلى فضاء الحقول، حيث كل شيء أمامها يتراجع مع الأشجار وأعمدة التلغراف وبيوت الفلاحين وقنوات الحقول وزراعاتها ونباح الكلاب والسواقى والدخان المتصاعد من خلفيات بعض البيوت الريفية البعيدة على حدود الشوف..

كل الأشياء تمر أمام عينيها الشاردتين تراها، تحس بها، ترقبها وهى تمر تمر، لكن بلا أى معنى سوى إحساسها برائحة الحقول الرطبةحقول الفول والبرسيم الخضراء وأشجار التوت والسنط والجميز..

كل شيء تحت قبة سماء ابريل الصافية لا يثير إحساس الضياع الغامر فى صدرها بمثل ما تشعر وهى تسمع أمها تقول لأبيها «لا يابحر.. والنبى تسكت، كنت أعمل إيه أنا فى ساعة زى كده، ربنا يجعل يومى قبل يومك..»

سونة وحدها لم تكن كذلك تفجعها الرهبة لانتظار المجهول بنفس المشاعر التى تسيطر على قلب أبيها وأمها..

كانت تستقبل ذلك المجهول القادم الذى تخشاه كما يخشاه جميع المهاجرين حولها بادراك غير ادراك أمها..

القلق الذى كان ينبض معه صدرها كان له معنى الشيء الجديد على حياتها الذى ستواجهه، والذى أياً ما سيكون فهى تخشاه، لكنها، لكنها تود لو تفتح له شغاف قلبها وعقلها بحلم فتاة الثامنة عشر، برغباتها التى تيتمت بعد مصرع خطيبها وحبيبها ابن خالتها «فتحى» فى غارة «الأنفوشى»، حبيبها الذى لن تنساه مهما حلمت بجديد من الناس لم ترهم، لكنها تريد أن تعرفهم..

برغم القلق الذى كان يوتر أعصابها كانت تسلم مشاعرها للرغبات التى ترسمها خيالاتها عمن ستجده فى المنزل الذى ستعيش فيه مع عمتها وابن عمتها وكل الذين لم تعرفهم من أقاربها الذاهبة إليهم كما كانت تعرف فتحى..

كانت تهيم شاردة بأفكارها فى عالمها بعيدة عن أبيها الاسطى «بحر» وأمها الست «حسنية»، وعن كل ما حولها من المهاجرين وباعة اليوسفى والبرتقال والشاى والمتسولين ومن يتشاجرون من الركاب لأتفه لأسباب..

الكثير مما حولها كانت تلحظه ثم تشت ضائعة منه إلى غيره..

كانت لا تشعر حتى بوجود أخيها ـ بيزو ـ الذى فى حجرها قد خدرت أعصابه المتعبة غرابة ما يحدث حوله والمسكين يجد نفسه فى غمار شيء غريب لا يعرف عنه أكثر من أنها الحرب أو كلمات الحرب أو كلمات «هرتر» وتشرسل والغارات..

المسكين لا شك كان شارداً فى حل طلاسم كل ماأفزع أمه وأباه وكل ما رآه بعد صفارات الانذار ليلةأمس، والظلام وارتعاشات جدران البيوت مع طلقات مدافع البحر ثم خيوط أضواء الكشافات متقاطعة مع بعضها عبر ظلمة السماء قبل سقوط الهول الذى دك حول دارهم بيوت حى الأنفوشى

وبعض مبانى طابية «قايت بيه»، وما لا يعرفه داخل مخازن الجمرك والحوض الجاف ومنطقة مخازن الفحم وحلقة الأسماك حيث عادة ما كانت تصحبه أمه معها إلى هناك، ثم الصراخ والعويل، ويد أمه تجره وراءها، وأبوه يذهب بهم متعجلاً بين أقدام المهاجرين مثلهم متزاحمين نحو محطة سكة حديد القبارى، طريق نجاتهم الوحيد من الخطر..

بيزو.. قبلها بأيام كان يسمع عن احتمال سفرهم بعد أن أغلقت مرسته وتعطل أبوه عن العمل يومين عقب اصابة ابن خالته فتحى بالشظية فى رأسه ثم.. مات فى المستشفى..

لكنه الآن فى حجرها وقد دغدغت نسمات الغروب أعطافه هدأ قليلا من اضطرابه يرقب متعبًا ما حوله بين الزحام يسأل ولا يسمع الرد، ثم يسأل حتى يمل ويلطشه هواء نافذة القطار فيروح فى سبات هادئ على وسادة من ساقى أمه وصدر سونة، يسكن نائماً وعربات القطار تهدئ من سرعتها، ودمنهور تقترب، تقترب، ويستدير جانب من مبانى بيوتها الخارجية أمام عينيها وأعين الركاب الذين يرقبونها مثل «سونة»، وفى خاطرهم كل ما يسمعونه عنها كمدينة صغيرة ليس لها إتساع الاسكندرية أو نظافة شوارعها الفسيحة، هل سيجدون فيها سكناً وعملاً.. أم سيظلون متعطلين بسبب الحر كما يقول بعض من سبقوهم من المهاجرين..

صفير القطار يشتت أفكار «سونة»، ومع صدى صوت عجلاته يمضى مواصلاً زحفه، يشق طريقه، يستدير مع القضبان عبر مساحات واسعة المدى تختلط فيها خضرة البرسيم بزرقة السماء..

من قريب تبدو ظهور البيوت وفناءاتها الخلفية الرابضة مع هجعة النهار، ومن بعيد تلوح مداخن محالج القطن ومآذن وأسطح البيوت العالية وسط ربوة المدينة التى ترتفع شيئا فشيئا، تقترب، تشملها رمادية الأشياء مع اقتراب غروب الشمس، وما يوحى به من نظرة سكان المدينة الكبيرة للريف، وماذا يمكن أن يضمره قلب هذه المدينة المجهولة للكثير مما لا يعرفونه سيحدث لهم...

مدينة دمنهور عبر نافذة القطار الزاحف رابضة بمبانيها المتحدرة من قمتها إلى أطراف واديها تبدو فى إطار غروب الشمس وانعكاسات أضواء حمرة الشفق القادم وجلال ما تمنحه ساعات الغروب من أحزان تستدير مولية ظهر بيوتها، تبدو وكأنها تستعرض مبانيها العالية التى تتضح معالمها ثم تختفى وراء زحف القطار وهو يشق المدينة تصرخ صفارته نحيلة حادة كأنما تعلن عن وجيعتها... تسو...و...ت سو...و...ت...

المدينة الرابضة عبر ظلال الغروب تدور تدور، تبدو أمام أعين القادمين إليها كملجأ غامض ينتظرهم، يرقبهم كل مهاجر بمشاعر غير التى يرقبها بها الآخر وبينهم سونة وأمها وأبيها، بل وحتى أخيها الصغير- بيزو- الذى صحا من نعاسه يتفرس فى كل مايراه عبر نافذة القطار ابتداء من كشك السيمافور الحديدى والاعلانات المكتوبة على جدران البيوت الخلفية جاهدا أن يقرأ بعضها فى غبشة المساء...

مشاعر اغتراب قلقة تضغط قلب «سونة» بإحساس الرغبة فى سرعة ادراك كيف يعيش من هم وراء حيطان هذه البيوت من سكان، تجتذب أنفاسًا عميقة لرائحة المكان حولها مع اقتراب الأشياء منها... تقرأ الكلمات الكبيرة الحروف المكتوبة على الحوائط المتراجعة مع رائحة أغصان الأشجار ورائحة مخازن زيوت وغاز وورش السكة الحديد، رائحة مربعات كتل خشب فلنكات مكدسة فى مربعات فوق بعضها، وطرود بضائع تملأ عربات قطار بضاعة متوقف بلا قاطرة....

كل شيء حول «سونة» مع تقدم زحف القطار تتجمع صورته فى مخيلتها وعيناها تتابعان خلفيات البيوت بنباتات ست الحسن واللبلاب، ونوافذ بيوت وبلكوناتها تكشف عن حركة سكانها، ثم حوائط صماء مكتوب عليها كلمات اعلانات «قطرة الاقصر... كاوتشوك ميتسلان.... شِشم الديك الاصلى... أسبرين باير... باير... باير...

[القطار يسير... يسير يزحف بطيئًا، يزداد زحفه وقد علا ضجيج ركابه استعداداً للنزول، وظهور البيوت تتوالى، تتوالى مكتوب عليها خلال تراجعها حروف كلمات بالبوية الحمراء والخضراء والسوداء.... «تيم شبرا الرياضى.. الكابن على أبو علو... نترات السماء المصرية أبو شوشه... شِشم الديك الاصلى، ممدوح السمديس جدع جداً ... وأخوه سلامه البطل... يحيا النحاس باشا... زعيم الأمة...

تتكرر كلمات زعيم الأمة... زعيم الأمة... وبعدها سماره الحديدى كابتن فريق الأسد المرعب، ومحروس الشباس... انتخبوا الوفدى الأمين... الامين... رجل النزاهة نائبكم محمود باشا...

ثم بقية حروف اسم الباشا مطموسة ببقع قطران سوداء... تحتها كلمات.. يحيا العمال... ثم لافتة كهربائية مهشمة وكلمات خضراء فسفورية تشع بضوء لافت «كينالا حجازى» أعظم دواء للشفاء...

بيزو الصغير يتأمل فى مدخل المدينة ظهور بيوتها، كل ما يمر أمامه، وسونة تتابع خلف رأسه المستندة إلى نهديها ما

القمر وراء السحاب

تلاحظه هى الأخرى، تتعلق عيناها بأسطح البيوت ونوافذها وملابس أطفال ملونة منشورة، وخيال رجل وراء زجاج نافذة زجاجية مضاءة بنجفة كبيرة يتحرك فى بيجاما زرقاء وراء امرأة بيضاء فارعة الطول فى قميص نوم حريرى أحمر هفهاف....

بيزو وهو غارق فى تأمله لكل ما حوله والقطار يقترب من دخول محطة المدينة يشعر بيد أمة تنتزعه نحوها وسونة تتأهب واقفة تسوى ملابسها وأبوه يسحب الحقيبة الخشبية من تحت المقعد والقطار يشق طريقه فى نفق المحطة العالى الجدران أسفل الكوبرى الحديدى الذى تربط ضفتاه ما بين رصيف الذهاب ورصيف الاياب يمضى متباطئا أكثر حتى يتوقف تماما أمام مكتب ناظر المحطة وتبدأ تعلو أمام نوافذه أصوات المندفعين المتزاحمين بأمتعتهم حول نوافذ القطار وأبوابه ساخطين مستعطفين تتطاير فوق رؤوسهم نداءات الحمالين «أيوه ياريس، هات عنك، بنت يا أوسه، ياريس حميدو، البنت دى بنت مين اللى بتعيط يا جماعة، عدينى، إستنه... حاسب... حاسب...

باب العربة الاخيرة من القطار خلال تزاحم وصراخ النازلين يلفظ الاسطى «بحر» ساحبا إلى جانبه حقيبته الخشبية فى يمناه، يلتقط من زوجته بعض الصرر حتى تنزل سونة قابضة باسنانها على طرف ملائتها الحريرية الملقاة فوق كتفها، ساحبة فى يمناها بيزو الذى أسرع إلى الحقيبة الخشبية يجلس على حافتها بجوار أمه فيما جرس المحطة يدق... يدق... والرجل الكهل الضخم الجثة الأعرج منادى رصيف المحطة يقفز بساقه الخشبية يدق بكعبها الحديدى رصيف المحطة تك... تاك... تك تاك...

الرجل الأعرج يقفز بعكازه فارداً ذراعه أمامه فى الهواء...

صدره العريض بزنديه المفتولين داخل سترته الصفراء ذات الأزرار النحاسية يندفع للامام فوق الرصيف بين زحام وضوضاء أحاديث ونداءات المهاجرين يصيح رافعا رايته الحمراء قابضا على عصاها القصيرة يلوح بها عاليا لسائق القطار صائحا بصوته الاجش....

عندا... ك، إوعا...ك... رجلك...

القطار يتحرك بطيئا، تزداد سرعته، يبتعد عن فضاء المحطة مع بداية التماع أضواء مصابيحها الكهربائية المدهونة باللون الأزرق، يبتعد تتلاشى أصوات عجلاته والقادمون إلى المدينة من سكانها والمهاجرين الجدد يصعدون سلالم الكوبرى الحديدى إلى أعلى، إلى سطح المدينة، يتخطون بوابة استلام التذاكر...

بين لحظات صمت موجع كانت «سونة» تخطو أولى خطواتها مع أبيها وأمها وأخيها تستقبل سكون الليل الجاثم على فضاء ميدان المحطة بمقاهيه المتناثرة وحول فتحات مخبأ الغارات الجوية الذى يتوسط حديقته...

أبوها تتوقف خطاه لحظة ينظر قلقا لها ولأمها وعدد من الشيالين يتحركون حولهم بأمتعة المهاجرين، ونداءات حولها وأكثر من خاطر يدور برأسها عن منزل زوج عمتها الذى سيذهبون إليه...

وهى ترقب قلقة ما حولها ‹ كان قد عاودها تذكر وجه ابن خالتها «فتحى» خطيبها الذى كان يعطيها مجلة «العشرين قصة» وآخر من زارهم قبل الغارة الاخيرة ثم نزل متأخرا ولم يصل إلى منزله فى «الأنفوشى»حتى عرفوا بعد يومين من المعلم «زين السماك» بإصابته،كيف حمله رجال الإنقاذ إلى المستشفى الاميرى جثة شقت رأسها بشظية من شظايا مدافع مقاومة الطائرات التى أغارت على موقع غواصات الاسطول الانجليزى المختبئة تحت مياه البحر غرب قلعة «قايت بيه» وحكاية الطوربيد الذى شرد عن توجيهه، سقط فوق شريط الترام قرب فرن «جيب»....

ملامح وجه ابن خالتها «فتحى» بين عينيها وشبابيك حجرته المطلة على الشارع أمام مقهى «أبو سنة»، أى حجرة ستتنازل عنها زوج عمتها لاقامتهم فيها حتى تهدأ الغارات أو تنتهى الحرب... أى جيران ستطل عليهم نوافذ هذه الحجرة..؟!

تدور «سونة» بنظراته بين زحام ميدان المحطة بالمهاجرين وأولادهم، تتابع بعينيها أضواء نوافذ البيوت البعيدة المعتمة بزرقتها تقول لنفسها «حتى خلال ظلام الأيام وصعوباتها توجد بعض الاشياء الطيبة... من يدرى... قد يكون ابن عمتها «عدلى» الذى سمعت عنه والذى ستقيم مع أبيها وأمها فى منزلهم صديقًا يخفف عنها آلام غربتها.. ترى

هل يمكن أن يكون قريباً من مشاعرها مع مثل ظروفها...؟ هل هو فى مثل سنها كما قالت لها أمها... أتراه يكون أيضا...

لم تستطع «سونة» أن تواصل تخيل صورة بعينها لملامح ابن عمتها «عدلى»، وقد فوجئت بأبيها بين زحام الذين انتحو جانبا أمام بناية المحطة يناديها أن تقترب منه وهو يقف إلى جانب أمها يساوم أحد الشيالين....

رأت أباها يشير برأسه إشارة غامضة لأمها قبل أن تمتد يده إلى الحقيبة بقربها من قدميه، ثم يدس يده فى جيب بنطلونه قائلا بلهجة المعتذر

أبداً.. لا مؤاخذة ياريس اللى شفناه الله لا يوريك، العنوان أهه... دا نسيبى جوز أختى زى ما قلت لك..

مد أبوها يده يخرج من جيبه مظروف خطاب قديم يقدمه للشيال قائلا:

اتفضل، العنوان على ظهر الجواب، تعرف تقرا، واللا أسمعهولك... شوف يا سيدى...

أدار أبوها المظروف بين أصابعه مشيرا إلى كلمات راح يقرأها... «من طرف المرسل الحاج موسى عفيفى السباك، دمنهور، حارة البشبيش رقم ٩».

قرأ العنوان بصوت مرتفع ثم دس المظروف فى يد الشيال قائلا:

زى ما اتفقنا على الاجره، عرفت البيت فين.. موافق..؟

لاحظت «سونة» متعجبة ملامح وجه الشيال وهو يتناول المظروف من يد أبيها، يهزه فى يده، مطبقا شفتيه ثم يبتعد بنظراته بين الزحام كأنما يحملق فى واجهة كنيسة الروم الكاثوليك ثم إلى يسارها ناحية كوبرى شبرا، يهمهم بكلمات لا ينطق بها لسانه، حتى عاد يتفرس فى وجه أبيها بمشاعر متصارعة يفضحها وجهه النحيل وهو يحك شعر ذقنه بظهر راحة يده مترددا...

بدا لسونة دون أن تفهم لماذا.. كأنما الشيال يريد أن يقول لأبيها شيئا ما.. مثلا.. إدفع الاجرة مقدما.. أو... لا.. أنت أحق بالاجره.. لماذا لا تحمل أشياءك أنت بنفسك... أو ...

ظلت تتخيل شيئا كهذا.. حتى قطع أبوها تردد الشيال بعد أن تأمل سكوته الحائر قائلا:

يا ناس عيب، ساعدونا، دا احنا برضه ضيوفكم.. دا الواحد لو كان يعنى..

شيئ ما هز قلب الشيال بعد كلمات «ضيوفكم.. ما حدش ضامن بكره»، كأنما تتحرك بين جوانحه رغبة جامحة تدعوه لأن يقول شيئا ما.. لكنه تحرك آخر الأمر...

انحنى على الحقيبة يحملها فوق كتفه رافعاً سلة أدوات الطعام بيسراه قائلا:

خلاص ياريس، هات جماعتك ورايا... بينا...

قرب أمها أمسكت بأخيها، خطت وراء أبيها والشيال بجوار سور المحطة الحديدى حتى يجتازون قنطرة كوبرى شبرا لتجد نفسها بين زحام مهاجرين عديدين يقفون ويجلسون على الارصفة، تسمع نداءات وصياح باعة كرشه وسندوتشات، ثم أسرة اسكندرنية فى خيمة من الخيش إلى جوار مقام سيدى ـ أبو كماجة ـ تبيع كوبيات الشاى للجالسين حول سور المقام..

وسط هذا ـ المولد ـ تاهت عيناها حتى استقرت نظراتها على فتحات التهوية لمبنى مخبأ الغارات الجوية المختفى أسفل حديقة: ميدان ـ الرحباية ـ المتسع أمامها وحوله تقيم أسر «عديدة بأمتعتها وأطفال يتصايحون حول بكاء طفل يبحث عن أمه»، وأباها يلتفت لها يبحث عنها مشيرا بيده...

كلمات أبيها يطلب الرحمة واللطف من الله فى أذنيها، خوفه عليها وهو يرى ماتراه. نداءه لها أن تقترب منه أكثر جعلها كل ذلك تسرع فى خطواتها وراءه، تحاول أن تسمعه حتى تنتبه فجأة للشيال يشير برأسه وسط ميدان «الرحباية» نحو لافتة حارة «بركات» قائلا لأبيها:

ـ الحاره بعد اللى جايه على اليمين، فى آخرها بيت الاسطى عفيفى....

ـ يعنى خلاص.. وصلنا../

ـ أيوه.. بس ربنا يستر وتلاقيه ما سافرش...

ـ ماسافرش.. يسافر فين دلوقت..؟

ـ إحتيالى كده والله أعلم يمكن يكون سافر على حلق الجمل..

ـ حلق الجمل.. إيه حلق الجمل دى كمان...؟

ـ بلد بعد «المحمودية» فيها ورش سباكه معادن ورداده بتشتغل لحساب الجيش الانجليزى، كتير من العمال بتشتغل هناك.

ـ وانت إيه عرفك إن الاسطى موسى عفيفى...

ـ سمعته بيتكلم مع واحد عامل زميله فى دكان العبسى الشربتلى من أسبوع... أصل أنا ساكن فى آخر الحاره معاه... ما أعرفش اذا كان...

ـ ماتعرفش.. وساكت ... وجايبنى عند المحطة..؟ يا راجل حرام عليك.. مد بينا مد نشوف آخرة بختنا مع هتلر وموسيلينى والدماهره.. مد.. ربنا يستر..■

هذا هو الفصل الأول من الثلاثية الروائية التى كتبها محمد صدقى فى الفترة من ١٩٦٠ وأتمها خلال منحة التفرغ من وزارة الثقافة عام ١٩٦٦.

الموت صومان

بيومي قنديل



فلما عـدّيت عليـه لوحـدى الصـبح بدرى فى طريقى اللى كنت حـفضتـه وحـفضنى، وهو واقف ع الجسر عون، راسه فايتة من شواشى البوص ونحيف زى ماطلعنا علا وش الدنيـا لقينـاه وأنـحف ـ وباين الواحـد مننا كل مـابيـنحف يطْوِل ـ وشيلت صباعى لحَّاس السمنة أتشاهد علِيه، وىّ غيرى ونجمـة الفجـر بتـميل ومعـاها الليل للغروب، نفسى وقف فى سدرى وشدقى إنهدل منى: كل دا حصل مابين شأشأة الفجر ومرواح القمر؟

كان واقف علا جسر الترعة اللى بنسمّيها إحنا ولاد «سرس الليان»: /الطريحة/ وولاد «كفر سرس الليان» قصادنا فى البر داك ها بيـسمـوها: /البـحـر/ومـاسك فى إيديه ورا ضـهـره ى شرشرة ى منقرة زغـيّرة ـ الشبّـورة كـانت للسـاع واقـفة مـا إترفعت ش ـ وبيتطلع لبوص/برمودة/ اللى الطيبان كان بدا يدب فيه. رميت عليه الصباح:

ـ صباح الخير يابا فرج!

فى ديك الوقت، يعنى وىّ دوران الخمسينات ع شان توسع للستينات تدخل، كنا للساع عيلة واحدة كبيرة، كبر «سرس الليـان» وكـفـرها والبـلاد اللى فى ريحـهم. كل الرجـالة كـانو أبهات لكل اللى كانو فى سنى، وكل الستات كانو أمهات لهم.

***

ولما أبوى طلع بعـد نص الليل الجـوّانى من دارنا ـ منه لنفسه ـ زى مايكون فرخ جان وصفر فى ودنه، طلعت وراه. زق الباب بتاع الخص البوص علا أبوى «فرج النوحى» خش وأنا فى ديله. لقينا القمـر اللى دخل مـعانا سبقنا ووقف منوّر نص وشـه وسايب نصّـه التانى. أبوى إتكسكس بضـهـره لورا: مفرهد وبيدهج، وأنا لحقت إتكسكست فى نفس الوقت ويّاه لأقع تحت رجليه. وقتها ما فهمت ش لكين حسّيت بوجود مفاجىء لشىء مـهول طب خرع أرجل الرجال. إتطلعت لأبوى «فرج النوحى» لقيتـه بيلوى عنقه علا كتفه ناحية الرجالة اللى كانو ضاربين قوس حولين باب الخص البوص ويصلّب. إتطلعو له زيى، وباين هم قرو اللى مـاقدرتش أقراه وقـتـهـا فى عينيـه، رجعو لورا زى مـاتكون صخرة وإنفصلت قدام عينيهم من قمة جبل شامخ هرستهم فى السفح.

***

لما ماردّش على تحية الصباح، قلت أكيد الواحد مننا كل مايكبر سمعه بيقل، وهو كان علا وش التمانين زى ما حسبنا له، بالتقريب، إحنا اللى كنا دقّينا فى التعليم: شاب فك فلنكة سكة حديد فى ثورة برمهات١٩١٩، وطاطا شالها م الأرض

حطها علا كتفه من محطة «منوف» ع شان القُطارات اللى شايله العساكر والذخيرة تتكسح - زى ما حكا لنا - وفضل يجرى، وهو عاتلها لحد ما لقا نفسه فى أول «سرس الليان» قام ريّحها عن كتفه ع الأرض علا جسور ترعة «السرساوية»، بس صنّيت و أنا ماشى علا ريشة قناة «الجمّالة» ريح الطريق لاجل حشيشها يسيب نداه يلمّع لى جزمتى، ما أنمدش علا رجلى بخرزانة الناظر «ثالونى غبريال» فى الطابور، وسألت نفسى: طيب لو ما كان ش سمعلى باصبّح عليه أكيد شافنى و عينيه - صلاة النبى أحسن - للساهم ناصحين زى حبتين «يسر»: سود ويلمعو . و الأكادة بص لى موش ما بص لى ش، بس علا غيرعوايده معاى ومع اللى فى سنّى لا إتبسّم ولا شنبه الابيض إترعش، ولا مد إيده فى عبّه اللى كان دايم ن عمران، إى شى جميز متّين، و إى شى نبق مرمّل، إى شى لعبة خشب، و إى شى إيد - حجر بصوابعها الخمسة مجموعين نص حفان، اللى ولاد جدود الجدود - أيواه هم دول، عليكم نور، المشتومين فى الكتب المتقدّسة - لعبو بها فى يوم من الأيام، والمحاريت بتطلعها من جوف الأرض وى الترا وقت التخضير. وكل اللى حصل سحب عينيه عن كدية البوص اللى واقفة قدام منه وحطهم فى الأرض تحت رجليه، أكيد، عايز يخبى شىء إيه هو ما عرفت هو ش غير فين لما هدوم أبوى اللى كانت شالحة عليه بقت تيجى علا أدى.

***

ولما الجيران اللى كانوا واقفين - قوس - حولين الخص البوص قرو عينين أبوى، وفهمو وإتطلعو له زى ما يكونو بيصلّو بلغة فوق اللغة، زى ما بان لى فى عينيهم، لاجل يرضا، ولما صن وطوّل فى صنّته، توّجوه كل مرة زى المرة دى، وهو مط بوزه قدام منه زى ما يكون حمل تقيل بيشيلو هو له، وهو بيعتله علا ضهره: يعمل الطقوس الموروثة لأعز العزاز. ما أطوّل ش عليكم، سابهم واقفين برّا ودخل هو الخص البوص لوحده وأنا وراه بحكم جهلى: سبّل الجفنين بالرموش البيضا ع الحبتين السود اللى فضلو زى ما هم ماغيّموش. وقرا سورة «الإخلاص» قراية الأميين اللى حافضينها غيب ن: القاف زى الكاف والصاد زى سين زى زين، سبع مرارير. وساعة أبوى ما لقا الراجل العجوز مديّر وشه منه لوحده ع القبلة وممدد رجليه، زم شفّتينه عصرهم، وما عرفت ش بيعمل كدا ليه غير ساعة ما لمحت خرزتين إزاز برقو تحت جفنينه ساعة ما مد إيديه تحت البردة المنتورة ع الراجل العجوز ع شان - أكيد - يمدد دراعينه وهم للساهم دافيين قبل ما يبردو ويخشّبو، ولقا الراجل العجوز عامل حساب دى برده، بس سايب شماره فوق كوعينه زى ما تكون غيطان الأخرة هى روخرا مستنيّاه. وقبل ما أحقق فى الخرزتين الازاز فى عينين أبوى، حدف لكم وشه بعيد عنى وهمس زى ما يكون بيكلم أبوى «فرج النوحى» اللى راقد ممدد قدام مننا:

- يرحم عضاك أرحم الراحمين!

***

لما بصّيت لقيت كوبرى «الجاجية» على بالسكة تحت رجلى، إتطلعت فوق كتفى عليه لقيته واقف زى ما كان ساعة ما عدّيت عليه: مشرّع عينيه للبوص اللى كان واقف قدامه بنداه، وجايز ع شان كدا إتأكدت وقتها م اللى حصل، وما سألت ش زى غيرى ما سأل ولا أتحيّرت ش زى غيرى ما إتحيّر، وعندما جيت أحط قدامهم اللى شفته - وشنبى فى الوقت دا كان إخضر - لقيت يقين غميق سرح بينهم ورسخ زيه زى أى دين. إيه؟ الخص البوص نزل مبنى كدا - منه لوحده - م السما السابعة ستر الراجل العجوز لحد ما سر الالاه طلع لفوق والبدن رجع تانى للأرض - متطلع وقادر - واليقين دا قعد لكم يتبنى كل مدا زى معبد الكرنك كل جيل يضيف اللى يقدر عليه. جيل يشرح:

- والخص اللى نزل شال طوالى طلع بس إحنا ما شفناهوش وهو طالع، إحنا أصلنا مهما كنا ضعاف: عقلنا كنز ويصرنا كليل.

- طيب الناكر اللى بينكر طببان الخص من فوق يعرف يقول لنا خص بوص ينبق م الأرض إزاى وإزاى الأرض بعد كدا تنشق وتبلعه فى ليلتها قبل «الكدن». ودا الإسم اللى كنا مسميينه لابنه «مسعود الدوحى» وقتها - ما يعلّق الساقية يروى الأرض المحروتة. والإيمان دا فضل ماشى بين الأجيال اللى ما عرِفتْ ش طريق المدارس لحد ما قرّب يهز اللى شفته بنفسى أنا ذاتى اللى كنت من أول اللى إتعلمو تعليم أميرى غير أزهرى فى بلدنا.

***

ولما أبوى اللى الجيران اللى كانو مطاردينه فى السن إستضعفو نفسهم وإستجمدوه وفوّضنوه سكّيتى ينوب عنهم فى عمل الطقوس اللى عارفينها أربع وعشرين قيراط ويقدرو كلهم يعملوها زيه، ونتر إيده ناحية الجبانة ما فهمت ش وفضلت ما انى ش فاهم اللى قامو جرى فى إتجاه السهم اللى إيد أبوى رسمته فى الهوا، عملو كدا ليه لحد ما رجعو شايلين خشبة الغسُل. وفى الحصة دى «مسعود» اللى كان إسم «النّرخ» وقتها للسّاع لازق فيه وصل ووىّ وصوله السؤال اللى فضل حيران

الموت حومان

طول الستينيات قب حتّا فى طاسة نافوخى، اللى كنت فى الوقت دا بالعب «أوّلاخرا» فى وسع الغيطان: إزاى سلسال «النوايحة»، يطلّع فسل زى دا؟ وإزاى «فرج النوحى» اللى أبوى وياما غيره شافوه فى الرؤيا بيسلم ع النبى بايده يخلّف دا، اللى وجوده زى عدمه ويمكن عدمه أحسن. إزاى اللى طول عمره يدّى ماياخدش، واللى فى إيده ماهوش بتاعه يجيب دا اللى بطنه علا ركبه دا، اللى بيشرب قهوة الميانم، ومايقول ش ياعيب الشوم ويزاحم اليتما علا صحون الرز ابو لبن فى مولد سيدى «حبّاس» ولى «سرس الليان»؟ وزى ما يكون شاف- ما حدّش يعرف إزاى- اللى إترسم ساعتها فى ادمغتنا عنّه قام وقف بعيد، وقعد يحرجم حولين الخص. يقرّب يقرّب وساعة ما الجيران يشيلو عينيهم ناحيته يرجع تانى يبعد بعيد وفضلت عينيهم تطلّق عليه، شوى بعد شوى كلاب «أرمنت» أصيلة تقطره لحد ما خدها من قصيرها ورجع جسور البحر/ الطريحة فى الدار اللى طلع لقاها مبنّية كدا، هو ومراته. وساعة خشبة الغسل ما دخلت الخص البوص، ضى النجوم فوقنا إترعش زى ما تكون ما كانت ش سرخة ستّاتى اللى طلعت، لا كن سهم مداه جاب بطن السما الزرقا، اتطلعنا ناحية الجنسور لقينا «أمونة» الأسطورة اللى فرشت سما الستينيات فى «سرس الليان» طالعة حافية وشعرها محلول وطاير وراها زى ما يكون موجةوفلتت من وش نهر مسحور وهى بتعدد:

- قطعت بى يابا!

الحما كان للساع أب عند الفلاحين قبل التعليم ما يتنشر زى ما إتنشر دا الوقت، وطبيعى أبو «متعوس النوحى» جوزها يكون أبو «أمونة» اللى انحدفت لكم زى الريح فى الغيط المحروت تنكفى وتقوم وتقوم وتنكفى، وهى- اللى الجان كان للسّاع لابسها زى ما عرفت م الكبار عنى- عمالة ترقع بالصوت الحيّانى اللى طالع ما تعرف- من حلاوته- إن كان صويت ولا تزغريط. ولما أبوى شاور للجيران بإيده ناحيتها يسكنّوها، ما انحدفوش عليها، تانهم واقفين زى ما هم بس رمو ادمغتهم فوق اكتفتهم، سكّتت منها لروحها، وهم فضلو صالبين عينيهم عليها لحد ما خدت بعضها ومسكت نفس القنا اللى جوزها مسكها قبلها فى إتجاه الجسور، وهى قافلة بقها وبتحسس علا بطنها وسدرها واكتفتها زى ما تكون بتنشف دم بدا يشلب تحت الإسهم اللى نزلت زى المطر من عينين الجيران رشقت وباتت فى جتتها. صحيح الجيران- وكانو كلهم بالصدفة كبار فى السن، ما فى ش غيرى يادوب- ما كانوش زى ولادهم ما بقو بعد ما إتعلمو وإتنوّرو وإتقدّمو، يحرّمو البكا وبكا الستّات بالذات وصويتهم وحتّا عديدهم ع الميتين، لكين حضورها صحّا الذاكرة وقبّب اللى كان قرّر فى قعر النسيان- ولو إنى ما دركت ش كل دا غير فين- ماهى ش هى دى «أمونة» هانم اللى خاوت الجان وسخّرته هى وشيخها الشملول وخلّتهم يأمرو «الترل» ينقل حجة الغيط بالدار من علا إسم الراجل العجوز لإسم جوزها اللى كان وقتها زى الخاتم فى صباعها؟ والأكادة أنا بذاتى شاركت- ولا كنت ش دارك وقتها- فى اللى حصل: عيّل زغير واقف قدام «شديد إبن عمر» العرضحالجى، قام مسكه اللنضة/ السهراية وفضلت ماسكها لحد هبابها ما طلمس الختم بتاع الراجل العجوز. ماهى ش هى دى «أمونة» السنيورة اللى قعدت تحرّك ورا حماتها؟ قال إيه شافتها بعينيها اللى ح ياكلهم الدود، وهى ماسكة بز البقرة وبتحلب: تضرب شخب فى المترد وشخبين فى بقها، والراجل العجوز من طيابته ولاّ خيابته- ما تعرف- سدّق وطبّق علا مراته القانون اللى ورثه عن جدود جدوده: الحى اللى ما يتحكم ش فى حنكه ما يقدرش يسيطر علا بقيت بدنه، وهب راح رامى يمين الطلاق عليها وطلّعها م الدار إيد ورا وإيد قدام لا معاها ولا يتبعها، هى وبنتها «خضرا» اللى أمها ما رضيت ش تسيبها لمرات الأخ وأنهى مرات أخ. والعجيبة أمى «عزيزة» زى ما كنا بننادى ها ما رضيت ش تدافع عن نفسها بكلمة واحدة، لا قدام جوزها ولا قدام حد بالمرة فى طول «سرس الليان» وعرضها غيرشى بعدين سمعت فى زيارة لى للبلد حكمة عايمة علا سطح الحديت زى قشطة المتارد ما بتعوم علا وشها: يفيد بإيه الكلام وى اللى الشمس تبقا طالعة مزهزهة وما يشوف هاش، لاكن ما عرفت ش ياترا الحكمة دى لها صلة باللى حصل قبل كدا بتلاتين سنة لأمى «عزيزة» ولا مالهاش. ما هى ش هى دى الأميرة بنت الأمرا اللى كانت وقتها بترقّد حماها «فرج النوحى» اللى سنانه كانت بدت تقع من ضراضيره، علا سريرها النحاس أبو عمدان فى المندرة وتقلّعه القميص يوم بيوم وتلبّسه غيره مغسول ومزهّر ولا كان ش ناقص بقا إلا تكون هوله كمان عند «السرسى»

المكوجى؟ وكل الراجل العجوز ما يرفع ديل القميص المغسول علا مناخيره يشمه ويمط بوزه والحاضرين يفتكرو الحكمة اللى همد يقولها ويرجع يقولها: الصابون بيهرى الهدوم والدوا بيدوّب البدن، تطنّش وتفضل ماشية فى سكّتها. وكل يتطلع ويلقا الصينية النحاس عليها الأكل أشكال والوان ريح دورق إزاز يهز دماغه والحاضرين يفتكر وحكمته اللى غلب يكررها: الأكل بيعفن الجوف وحب الأكل بيعفن الروح ، تزوّد هى فى طريقها وليلة اللى حصل «شديد أبو عمر» بص فى عينين الراجل العجوز ـ وما تعرفوش شاف ولا ما شاف ش إيه ـ بس لهف صباع الراجل العجوز، موّات القملة هو راخر بعد ما لهف الختم وتبّت إيدى اللى كانت بدت تهوّى منها لوحدها ع السهراية؛ الصبح صبح «سرس الليان» بحالها عرفت اللى حصل، ومن يومها وأنا مآمن إن حيطان بلدنا شفافة، وفضل الإيمان دا يكبر معاى لحد ما سدقت إن اللى بتعد خشب السقف بالليل جارتها بتغمز لها بطرف عينها الصبح. وفى نفس الصبحيّة اللى لا كانت ولا شفناها، لقينا الراجل العجوز طالع م القاعة الجوانية موش م المندرة زى ما كان بيطلع قبل كدا. شوى واحتاجو القاعة دى هى كمان ـ زى ماعرفنا بعدين ـ يخزّنو فيها تبن. وشوى ولقينا كانون زغنن منصوب برا: قالبين طوب فوقهم لوح صاج يادوب. وفى يوم الفجر بدرى شفت الراجل العجوز قاعد علا قرافيصه بيعجن دقيق درة بماية رايقة م الزير، لا سمنة ولا زيت. وقفت متدارى عنه ورا صادود الساقية بتاع النوايحة اللى كانت إتقلبت وقتها م القواديس الفخار للطارة الصاج، وشفته وهو بيخبز فى عيش شيطانى من غير خمْر.

وفى حز المدة دى وبزها عدّيت علا مسرب «النوايحة»، وأنا باجرى وديلى فى إسنانى خوف لعفاريت القيّالة تخطفنى، لقيت اللى قاعد مقنفد زى القنفد اللى خايف حد يشوفه، ما ساتراهوش غير القنفدة دى فى ضل القميص بتاعه والقميص منشور علا آخر آخر شجرة نبق عرفتها «سرس الليان» بعد الشبع دا كله ما حل وحل وياه، رجله علا رجله، فجع غريب زى غول مهول بألف حنك وحنك: البطون تبقا مدبوبة للزرار والعيون فارغة. وفى المدة دى الإيود إتجرأت بعد العقول ما إتنوّرت بنور التعليم وسابتها م الخرافات، وإنمدت تقطع فى الشجر المتقدس، و ع شان أكون سادق أكتر، اللى كان متقدس، اللى طرحه كان بيردم الأرض تحته، وطرحه من كتره ما كان لهوش سوق ينباع فيه وينشرى: التوت و «بربور النبى» اللى ولاد «كفر سرس الليان» قصادنا بيسموه «المخِّيط»، وما عدت ش مدة أد كدا، والبلط إتجننت وقامت قطع فى شجر الجميز، اللى «الدسوقى» ولى «دسوق» ذات نفسه ساكنه.

وعندما الراجل العجوز، إبنه «الدهل» زى ما سمّناه وقتها قطع عنه ورقة المدغ اللى كانت بتكفّيه أسبوع، هز دماغه وفهم يمكن لأول مرة فى حياته إن أرضه مابقت ش أرضه ولا داره داره.

ولما الراجل العجوز سلسال «النوايحة» إتأخر ديك النهار فى النَّزْل الوسطانى مطرح ما كان بيبدر برا سيم للجيران اللى كانو بيعرفو؛ موش ما بيعرفوش، بس كانوا بيستباركو بكفه اللى بينتر النترة، البرسيم ينزل من كفه ـ شىء إلاهى ـ مفرفط: حباية ريح حباية، والبرسيم يطلع فى الغيط تقول ش منقاش ربّانى وناقشه، وفين رجع بعد العشا لقا الكانون بتاعه مهدود، قام هز دماغه هزتين ورجع إتطّلع جامد للكانون المهدود. وساعتها عز عليه ـ الظاهر ـ ييجى يوم «نوحى» من سلسال «النوايحة» يكْسر بتّاوة عند حدم اللى كان طول عمره يساعدهم ـ كدا ـ فى شغل الفلاحة: بدار، دراس، تقصيب، تبتين، خف درة، ولاّ يطاطى ياخد منهم أجر. وحز فى نفسه ـ أكيد ـ لا الأيام تلف ويعمل بدل العب الواسع جيب ديق فى قميصه اللى كان بيلبسه ليل نهار، صيف شتا، ع العرى ويتحزّم بشملته الصوف تملّى عليه. واللى ظهر لى بعد كدا وفسّر لى حاجات كتير غامضة إن الراجل العجوز بدا فى اللحظة دى صومانه حتا عن الكلام. صام وخد بعضه ومشى. بس المرة دى شرّق ناحية «كفر سرس الليان». وفى بحر المدة اللى عدت ما بين غياب الراجل العجوز ونزول الخص، الفلاحين فى «كفر سرس الليان» حلْفو بحياة روح الميتين إن سيدى «على الطويل» خطف رجله من ضريحه فى درب النصارى قرب «الطريق الكويس» خف لهم الدرة بتاعهم فى عز نقرة القيالة وساب الخف المخفوف ع البتون، لو حد تانى غيره، كان ع الأقل خد الخف لبهايمه. وواحد فلاح من حوض «قرمان» فى نفس الكفر جا بلدنا يعزى قام جلف بـ «العدوى» ولى الفيوم إن فرخ جان عدّا خد «التحنيكة» للحمارة بتاعته فى المربط، والحمارة العيّانة خفّت وقامت زى الرهوان. وعدّو لكم فوق عن سنتين وفرقة م اللى بيقلّعو بطاطة نزلت بلدنا من «كفر السنابسة» ورا «كفر سرس الليان» ببلاد وبحور حكو حكايات إنهم صبحو الصبح من كام سنة، لقو تكاعيب العنب اللى ناترينها علا دورهم قضّبت نفسها بنفسها، والقضب واقع تحت منها، وفى سنتها التكاعيب دى رمت ـ زى ما قالو ـ عنب لو إنشال كان وقّع جمال. وواحد م الفرقة دى همس: ماتنسوش إن التكاعيب لها قراين زيها زى البنى أدمين. وقتها ماحدش خدو لا إدّا لا فى الكلام دا ولا فى غيبة أبوى «فرج النوحى» جايز إكمنه كان دايم بيغطّس

الموت طومان

يغطّس ويقب وهو ماسك شرشرته ى منفرته. وفى كل الأحوال مشمّر كمامه فوق عن كيعانه، حتّا وهو نايم زى ما يكون ح يحتاج دريعته فى أحلامه. وكنا كل ما نكبر ونوغّل فى التعليم والتعليم يوغّل فى عقولنا ننكر بيننا وبين نفسنا اللى الجيل القديم اللى ما عرف ش لا القراية ولا الكتابة يحكوه لنا إن الجماميز زمان كانوا يصبحوا الصبح يلاقوها متخنّقة منها لروحها ولما نسأل: إزاى بس؟ يردو: الجان زى البنى أدمين فيهم الطيبين واللى ربنا يكفينا شرهم.

ولما أبوى طلع من الخص وإتطلع فى الجيران الواقفين علا ضوافرهم، وصباعه لحّاس السمنة نقّا منهم تلاتة دخلو معاه - وأنا مدّيت ساعتها دماغى ودحلبت جتتى وراهم جوا الخص - وأبوى الرابع إتلايمو، كل واحد منهم علا طرف من أطراف الفرشة وشالوها م الأرض وعليها هيكل بنى آدم جلد علا عضم؛ برموش عينيهم وطبول ودانهم وأنفاس سدورهم حطّوها علا خشبة الغسل، والثوانى بدت تدر دب من طراطيف صوابع أبوى: يمد إيده ورا ضهره برّا الخص سيد مين يحط فيها الأبريق النحاس بمايته السخنة، يمد إيده الشمال - برده ورا ضهره - عشرة يحطو فيها لوح القطن. يرجع يمد اليمين، ما تعدّش يحطو فيها الكفن البفتة. وفجأة صن وعوج دقنه علا كتفه الشمال زى ما يكون كان شايف «النّرخ» بعينين عجاب فى قفاه وراصده أربع وعشرين قيراط، رما إيده علا طول دراعه ناحية الجسور، جا يجرى يتتألج لحد ما دخل الخص يودع أبوه الوداع الأخْرانى للسفر اللى ما حدش فى الإرا رجع منه. أد إيه الضنا غالى؟ واحد م التلاتة اللى أبوى نّقاهم دخّلهم ويّاه حكا بعد كدا والإتنين التانيين أمنّو علا كلامه بـ «آمين»: تصوّرو الروح ردّت فى الراجل العجوز، وفى اللحظة دى إتبسم زى ما يكون بيغفر لإبنه كل اللى عمله - غصب عنه - فيه: حكم الجان من يقدر يفلفص منه؟ وبالمرة حدف عينيه ع اللى واقفين سامحهم هم روخرين ع اللى عملوه ولا سابو غيرهم يعملوه فيه. التلاتة اللى كانو حاضرين الغسل وى أبوى ماحلفوش علا كدا، ولا كانوش محتاجين حلفان بس جيلنا كله سدّقهم حتا اللى كانو دقّو فى التعليم، اللى ما بيسدقوش الخرافات القديمة دى إكمن عقولهم حشوها لهم

بخرافات أجدد، وساعة «متعوس» ولا مسعود ولا إسمه إيه سرخ: يا حبيبى يا با!. لقا أبوى نتر ضهر إيده فى الهوا، قام هو إتنتر وىّ الهوا بّرا الخص، زى ما يكون ما سمح لهوش يدخل إلا ع شان يورّيه صنع إيديه هو والغندورة، وإستأنف طوالى اللى كان فيه، وفى الآخر مد إيده ورا ضهره زى ما بيمدّها رجعت بالكفن الجوخ الأخضر. وفى اللحظة دى «محروس عزام» طب ووىّ طببانه النعش إنشال ع الكتاف. وعدّو كذا كام سنة قبل ما أعرف الصلة بين طببانه وشيلان النعوش فى بلدنا. أتاريه كان واهب نفسه كل «عزرائين» ما يحوّد، ينّقط هو راكب «حمار السكة» بتاعه وواخد فى وشّه وطالع يبدّل طوّالى علا حكيم الصحّة فى «منوف» لو الدنيا نهار يبقا فى مكتبه. ولو الليل كان مليّل زى المرة دى ومغوّط بالشكل دا يبقا ح يكون فين غير فى داره فى الغيطان ومايرجع ش إلا وتصريح الدفن فى جيبه.

لمّا أبونا «فرج النوحى» مشى مشينا وراه كلّنا: وليلتها كنت كل ما أتطلّع لفوق ألقا القمر والنجوم ماشيين ويّانا. وكل ما أتلفّت ألقا الأرض مبدورة هى روخرا قُطط غريبة رجولها أطول من رجول الحمير وكلاب عجيبة ودانها أعرض من ورق القلقاس ماشيين ويّانا. ولما الفلاحين قالو بعدين إن أرواح الميتين نزلت مشيت معانا فى المشهد بتاع أبونا «فرج النوحى» ما قدرت ش أكدّبهم حتّا بينى وبين نفسى. فضلنا ماشيين وراه لحد ما لقيناه واخدنا وطالع قدّادى وسط الزروعات والقنْى والمشاريع بتاع الصرف لحد ما وصل بينا قدام باب مقفول فى حارة «القدح» - ما كنت ش عارف دار مين لحد ديك الوقت - ووقف وتبّت فى وقفته. الباب إنفتح منه لوحده، لقيت أمى «عزيزة» طلعت مشمّرة كمّينها وقفت، إتطلعت فى وشوشنا، فهِمت إنه غرّب. شالت دراعين مملوط عنهم العجين توْ - مولد سيدى السيد أبو فرّاج ولى طنطا كان داخل - وهزت راسها المشدودة بالطرحة السودا المعروفة علا روس الستات الكبار فى بلدنا وقالت:

- رُوح مسامحاك.

أبونا «فرج النوحى» تنه واقف زى ما هو علا إكتفتنا. قامت كمّلت بلهجة الزمن القديم اللى كان ولاّ من زمان وبقا زى ما يكون لا كان ولا عدّا علينا فى يوم م الأيام:

- رُوح بقا يا راجل!

ولما فضل واقف مزروع مطرحه زى ما هو. إتنبّهت، قامت حدفت راسها جوا الدار وقالت:

- تعا يا «خضرا» سامحى أبوكى.

طلع من حارة «القدح». وطلعنا وراه والحارة طلعت ورانا. والأكادة الفلاحين كانو ماشيين يدقو قدم ويقلعو قدم ورا أبونا «فرج النوحى» زى ما يكونو ماهم ش رايحين يدفنو راجل عجوز فى الجبانة اللى ترا بها راقد تحته اللى زيه أمم، لاكن رايحين يدفنو زمن، الراجل العجوز واخده ويّاه التُّرب، زمن كان حتة منهم وهم حتت منه.

***

لما رجعت م المدرسة الإعدادى، مدرسة «الدفراوى بيه» فى «منوف»، ويّ صفرى شمس، وما لقيت ش أبوى موجود فى الدار اتطلعت فى الغيطان لقيت خص زغنن قام وقف وسط الغيط اللى طلعنا كلّنا علا وش الدنيا لقيناه غيط أبونا «فرج النوحى». وساعتها خمّنت اللى حصل، اللى ما قدرت ش أقول لأى حد عليه، حتّا بعد ما كبرت وبقا لكلامى وزن أكتر، ع شان إيمان يقينى كان بيشاوطنى فى الكبْر. جريت ع الخص لقيت أبوى هناك ويّ الراجل العجوز، وساعةما طبّيت لقيت أبوى مادد حاجة زغنطوطة علا كفّة إيده لأبوى «فرج النوحى» ما عرفت ش إيه هىّ لحد أبوى ما شالها بين صباعينه اللحاس والموّات، حققت فيها لقيتها عبارة عن فص ملح. ساعتها شفت الراجل العجوز وهو بيهز دماغه لأبوى بمعنا: قُنْعت. أبوى يسكت، ما يسكت ش، شال قلة فخار ما أعرف ش إيه اللى جابها الخص قدام الراجل العجوز، قام الراجل العجوز حادف دقنه سنّه شمال وزر جفون عينيه. وساعتها ما فهمت اللى أبوى فهمه: إن الراجل العجوز كان مصمم بينه وبين نفسه يفضل صايم صومان غير الصومان اللى بيبتدى وينتهى ما بين دغَشتين، دغَيشة فجر ودغَيشة مغارب. وعندما الجيران اللى زيّنا شافو الخص زى إحنا ما شفناه وجم شايلين علا إيديهم الطعام أشكال وألوان وبصو شافو أبوى اللى مابقاش حكيم «سرس الليان» من قلبّل جايب إيه بين صباعينه ع شان روح الراجل العجوز تعشش يادوب عليه، إنكسفو من نفسهم، وطاطو وشوشهم فى الأرض والسكات عشش زى العنكبوت علا ملامحهم، ما فى ش غير لمعة خضرا تعدى فى عينيهم زى نسمة غريبة بتهب عليهم من ذاكرتهم، من مواويلهم وحواديتهم وغناويهم وقفشاتهم، نسمة بتنعقد حكمة مرة زى الدوا الغالى فى سدرهم: اللى يحب الراجل العجوز دا ما يحوش هوش وان قدر يساعده ما يتأخرش، ولو نفسه ما طاوعت هوش، ما يحوش هوش أوى بالشكل دا بدام صمم يكمّل الطريق اللى جدود الجدود رسموه قدام عينيهم، سيّان فتّحوها ولا غمّضوها كل ما يلاقو نفسهم قدام مفرق طرق زىّ المفرق اللى أبونا «فرج النوحى» لقا نفسه قدامه. ■

كائن خرافي أزرق مثل برتقالة

مصطفى ذكري





قا

في البداية كان ظهوره غريباً ومحاطاً بكثير من الغموض، ظهر أول مرة كما قال البعض خلف تمثال بوذا الكبير الذي يقبع متربعاً فوق تلة مرتفعة في وسط الحديقة اليابانية بحلوان الحمامات. وقال البعض الآخر، بل ظهر أول مرة في بحيرة النيلوفر المحاطة بتلاميذ الأصغر حجماً. كانت بحيرة النيلوفر أمام تمثال بوذا مباشرة في الأسفل، أو كما يسمونه حكيم الأثب. كانت بحيرة النيلوفر محاطة بنماذج مصغرة من تمثال بوذا الكبير. وكانت مياه البحيرة قاتمة تضرب إلى خضرة ثقيلة راكدة. وكانت أوراق النيلوفر العريضة تطفو على سطحها. سواء قال البعض بظهوره خلف بوذا الحكيم، أو قال البعض الآخر بظهوره في بحيرة النيلوفر، فهذا شيء معقول من حيث الافتراض، طالما أن مكان ظهوره لم ينسب إلى مكان آخر غير الحديقة اليابانية بحلوان الحمامات. عندما سألت أحد الفريقين عن حتمية الافتراض والتشدد في مكان ظهوره – أجاب بكلمات غامضة مبهمة، وفي النهاية أحالني الفريق الآخر. فلم تكن الخصومة بين الفريقين عدائية مغلقة، بل كانت مفعمة بروح الجدل والتأويل. لكنني لم أنل من الفريق الآخر سوى إحالة أخرى إلى فريق ثالث، لكنّ الإحالة هذه المرة كانت مصحوبة بلعنات وسخرية وشيء كبير من الازدراء. كان الفريق الثالث يوغل في الهرطقة ويقول إن ظهوره من الممكن أن يكون قريباً جداً من مرصد حلوان، وبالتحديد في المكان الذي نصبت فيه الشركة الهولندية لتعبيد الطرق – معسكرها السنوي. كانت بالفعل هناك شركة هولندية تم الاتفاق بينها وبين رئيس مجلس البلدية بحلوان – على تعبيد بعض الشوارع الرئيسية الراقية ذات الطابع الأرستقراطي، أو على وجه الدقة، إعادة تعبيد ورتق المساحات المتآكلة من الإسفلت. وكان على رأس تلك القائمة، شارع خسرو باشا، هذا الشارع العريق المترف بإسفلت أسود صقيل. في الحقيقة لم يكن الشارع في حاجة ماسة إلى إعادة تعبيد أو ترميم أو ترقيع. فلم أر يوماً إسفلته يعتريه شيء من الندوب، بل هو دائماً شديد السواد لامع مثل مرآة، لكنه الترف والبذخ لفريق المهرطقين القاطنين في جواسقه الظليلة. كانت الشركة الهولندية تأتي كل عام لترميم وإعادة الطرق. لكن المهندس المسؤول فان فيليب لا يجد في النهاية سوى قائمة طويلة بأسماء شوارع وهمية مختلفة وعلى رأس تلك القائمة شارخ خسرو باشا. يبدأ العمل وينتهي عند هذا الشارع فقط. وتبقى تعليلات رئيس مجلس البلدية بالإحجام عن العمل في قائمة الشوارع الوهمية المختلفة، غامضة في عقل

المهندس ڤان ڤيليب وعلى الرغم من أن هذا الأخير يعرف جيداً أن الشوارع لا وجود لها، لكنه لايجسر على التفكير المنطقى إلى النهاية، إذ تشير القرائن إلى أنه طالما أن قائمة الشوارع وهمية مختلفة، إذن من المحتمل أن تكون رأس القائمة وهمية أيضاً لا وجود بها. لكن المهندس ڤان ڤيليب يغرق سريعاً بفيض من التعليلات التى يطلقها رئيس مجلس البلدية لتكون الحجة الدافعة للتوقف عن العمل، ومنها على سبيل المثال، ارتباط الكائن الخرافى الأزرق مثل برتقالة بترميم الطرق وتعبيدها. فهو ينطلق فى الليل المتأخر حيث تكون حدة العمل قد خفت إلى حد كبير، ويذرع إسفلت الشارع بقدمين غليظتين خرافيتين جيئة وذهاباً، والحاصل أنه ينتزع كتلاً سميكة من الإسفلت وتلتصق بقدميه. فمن يراه وهو واقف فى أول شارع خسرو، يرى عجباً، فالكائن الخرافى الأزرق مثل برتقالة يأتى من آخر شارع خسرو ومع عدوه الرهيب المخيف تزداد قامته طولاً بفعل كتل الإسفلت التى تلتصق بقدميه وتتراكب بعضها فوق البعض الآخر. نعم كنت أنا الواقف فى أول شارع خسرو وهو يأتى مع آخر شارع خسرو هادراً وقامته تستطيل باطراد خطواته الثقيلة وعندما يقترب منى كثيراً تكون قامته قد ذهبت بعيداً فى عنان السماء. يبدو وهو يجرى ناحيتى، كأنه سيفعل شيئاً جليلاً، لكنه ما إن يصل أمامى مباشرة إلا ويخرج صوتاً رفيعاً حقيراً أشبه بمواء حيوان مسعور ضُرب بحجر كبير، ثم ينكص على عقبيه عائداً وهو يضرط من إليته ضراطاً متقطعاً شبيهاً بالضراط الدسم الذى يخرجه طفل فتكشف الأم لباس طفلها على أمل أن يكون الضراط فرقعات هوائية غازية فقط، لكن أملها يصاب بالخيبة وتجد خراءً صريحاً لزجاً أقرب إلى السيولة منه إلى التماسك، فتغتاظ الأم وتضرب الطفل ضرباً مبرحاً، والطفل لا يلبث إلا ويكرر فعلته أمام الناس ويحرج أمه حرجاً شديداً، فتقرر الأم بقلب جاحد شيئاً رهيباً لم تتردد كثيراً فيه، وهو التخلص من الطفل، وكانت اللحظة الأخيرة والحاسمة بينها وبينه - شديدة الرهبة، فقد جرت الأم فجأة على الطفل بشكل مخيف وأثناء جريها الغاضب إليه، ضرطت ضراطاً متقطعاً هوائياً. إذن فقد ورث الطفل عن أمه الضراط فى لحظات بعينها، لكن الطفل المبدع أضاف شيئا بسيطاً إلى الفرقعات الهوائية، وكأنه أكسب تلك الفرقعات لحماً ودماً. ولم تكن الأم على استعداد لتقبل تلك الفوضى فى القوانين الوراثية، فجرت عليه مثل نمرة شرسة، ثم حملته على كتفها واختفت به عند المنطقة التى تقع فيها الحديقة اليابانية، ثم عادت من غيره. لم يستطع أحد فى ذلك الزمن البعيد - معرفة المكان الحقيقى الذى تخلصت فيه الأم من طفلها. هل تركته فى الحديقة اليابانية الموحشة ليلاً؟ أم أكملت طريقها من خلف الحديقة إلى الجهة الأكثر وحشة؟ وهى الجهة التى تؤدى إلى مرصد حلوان. منذ ذلك اليوم اختلف كثيرون فى المكان الذى تُرك الطفل فيه، وإن كان بين الناس جميعاً يجتمع على موت الطفل فى تلك المنطقة الموحشة، إلا أنه وُجد دليل مراوغ فى مذكرات المهندس فيليب كلود الفرنسسكانى ذى الأصل الإسبانى وهو والد المهندس ڤان ڤيليب - تنف قصة الموت. ففى الفصل العاشر من المذكرات المعنون بكائن خرافى أزرق مثل برتقالة - تحدث المهندس فيليب كلود الفرنسسكانى عن طفل غريب ظهر كثيراً بجانب فريق العمل، عندما كان تعبيد أعالى شارع خسرو هو الشاغل الرئيسى لمجلس البلدية. كان ظهور ذلك الطفل العارى تماماً - حدثاً طريفاً بين فريق العمل ولم يكن مزعجاً وقد اعتاد فريق العمل على وجوده بين الكراكات وآلات التعبيد. بل كانوا يروه مرحاً عندما يعدو إلى المهندس فيليب كلود الفرنسسكانى وفى آخر لحظة يعطى إليه إليته ويهزها بطريقة مضحكة، ثم يضرط ضراطاً عالياً يخرج معه سائل لزج قاتم اللون أشبه بالزفت السائل الذى يرش فى إحدى المراحل المبكرة للتعبيد. تذكرت هذا وأنا أراه عائداً فى شارع خسرو وقامته المهيبة المروعة تتناقص باطراد. فقد كانت كتل الإسلفت التى التصقت وتراكبت فى قدميه تعود إلى الأماكن التى انتزعت منها إبان هجمته الوحشية. ■

أمك تحت .. بتعمل كحك

صلاح الدين عيسى

قا هذا الرجل ـ منذ خمسين عاماً فى عز حر أبيب وعلى شاطئ مصرف بين قريتين، يخب فى قميصه ولباسه التيل، يتوسد شماله رضيع هو آخر عنقود العمدة، وباليمنى يرفع شمسية العمدة البيضاء، ويسب سنسفيل جدود العمدة وزوجته التى مازالت تنجب بعد أن جف ضرعها، وعندما يتململ الطفل وتثقل الشمسية على ذراعه يشخر بصوت عال ويقول فى نفسه إن القرود قيلت وهو لا،ثم يضيف معترضاً «كنت كلاف أبوهم»؛ ينظر فى وجه الرضيع المحمر بسبب شدة الحرارة ويخاطبه مقلداً العمدة «خى عليك ياخى.. تعصى على نسوان البلد كلها وما ترضعش غير من مرة فى بلد ثانية.. تكونش سيدنا موسى التانى.. سفوخس عليك وعلى أبوك» ، وينظر للثعابين المتكومة تحت ظلال الأشجار بندم شديد، فالفرصة غير مهيأة لاصطيادهم أو تخريطهم بالفاس، ويقرر ألا يفعلها أبداً بعد هذه المرة حتى لو اضطر إلى معاملة زوجة العمدة بوقاحة.

هذا الرجل ـ منذ خمسين عاماً ـ يتوقف قائلا: أخ، ويخرج شوكة من قدمه، ومع خروج الشوكة خرجت الفكرة، فسوف يجيء بكمية من التيل والقطن والصمغ يصبغ التيل والقطن بالتفتة الحمراء ويستخدم الصمغ ليصنع . لحية وشارباً وشعراً وحواجب، وذات ليلة سوداء سوف يضع هذه الأشياء حول وجهه ورأسه ويتربص لامرأة العمدة بجانب الفرن، فهى تخاف من الفرن وتقول أن الجن تسكنه، وسوف يقف أمامها ويخرج لها لسانه قائلاً: بخ، ولسوف تقطع الخلف بنت الكلب الهرمة تلك، وبعد أن تسقط من طولها وتموت أم عيالها سوف يقول لها بعد أن يخلع أدوات الشيطان «ما تخافيش يا أم البيه.. دا أنا عوف»،عندما توقف أخيراً أمام المرضعة وطرق الباب، سمع صوتاً ملولا يسأل: مين ؟!، رد بتبجح ونفاد صبر : عايز أرضع الواد، فعاد الصوت الملول قائلاً: ادخل. فدخل.

هذا الرجل ـ منذ خمسين عاماً ـ يصف تلك الواقعة يقول إنها كانت المرة الأولى بالنسبة له، يقول إنه كان شاباً فى السابعة عشرة من عمره، طرى العود حسن النية ولا يعرف بعد مكر الحريم، لذلك: فقد تراجع ووقف وراء الباب الموارب، بعد أن رأى جسداً وفيراً وهو عار تماماً إلا من قميص مكرمش فوق الثديين، تمسك المرأة أطرافه وتهفهف به على بياض بطنها، لكن صوت المرأة شجعة بتلك الرنة الواثقة منه فيما



يخص كتم الأسرار وهى تقول : ادخل ياعوف.. هو انت غريب. فدخل.

يقول عوف إنه لا يعرف كيف شالته قدماه حتى وقف بجانب الجسد الذى لم تكلف صاحبته نفسها عناء ستره، يقول عوف إنه شعر بغليان فى دمه وأدرك أنه داخل جهنم لا محالة. قال بصوت متقطع: أحط.. ال.. واد.. فين؟، فأجابته كأنما الأمر يحدث بينهما من مدة طويلة«حطه الناحيه دى، ثم أو سعت له مكاناً وأضافت «وخليك انت الناحية دى» يضحك الرجل ـ منذ خمسين عاماً ـ عندما وصل إلى هذه النقطة ويقول إنه لم يشخر مرة واحدة منذ حج بيت الله الحرام، ولكنه كان يشخر دائماً ويصف المرأة ببنت الرفضى عندما قال لها على سبيل الهزار: هع هو أنا كمان هارضع؟! فردت عليه وهى تشير إلى ثدييها: هدى الواد واحد وأنت واحد.. اطلع.. اطلع ورينى الهمة.

فى طريق العودة كان عوف يفكر بحكاية أدوات الشيطان ويضحك لأنه اتفق مع المرضعة أن تتأخر كل يوم بحجة الحر الشديد فيتطوع هو بحمل الولد لها، مع ذلك جاء عوف بكل شىء وصنع منه ماصنع، كان يتربص للرجال والنساء فى الليالى السوداء ويخرج لهم لسانه قائلاً: بخ فيقسم الجميع أن الشيطان طلع لهم، وأنهم رأوه رؤى العين، يقول عوف إنه أخاف امرأة عاقراً ذات مرة فحملت، ومنذ ذلك اليوم وهو يقول لزوجته فى الليلة ألف بخ ويقذف فى رحمها ألف ولد، ولكنها تقتلهم وتقذف بهم مع بولها الأبيض ذى الرائحة الزفرة كرائحة أرض مالحة.

(٢)

جبل السكر هو ذلك الجبل الذى تقتطع منه النساء ما بين أفخاذهن، هكذا علمنا العم عوف ونحن صبية، كان يقابل الواحد منا فيسأله: ال (..) مقطوع منين؟! فيجيبه مزهواً: من جبل السكر يابا عوف، وفى الأمسيات كنا نلتم حوله ليحكى لنا مغامراته مع مرضعة آخر عنقود العمدة، وكيف كانت لقاءات الحقول بينهما بعد فطام الصبى، وكيف أدمنت تلك المرأة لقاءها به فكانت تسترضيه بكل غال ورخيص فى بيتها وتعلفه كالحيوان ثم ينتهى العم عوف من حكى مغامراته ويصل إلى الزواج ليشرح لنا حلاوة فعل ذلك فى الحلال، دون خوف أو استعجال، وكان دائماً يقيم حواراً طريفاً بين عضو الرجل وعضو المرأة يتطور حتى يصبح مشاجرة يتوجب معها الذهاب إلى المحكمة، فيحكم القاضى بانتصار عضو الرجل ودحر عضو المرأة، وذلك أن النساء ضعيفات عند هذه النقطة بالذات.

يقول عوف أن الله رزقه بامرأة فقيرة، ولو كانت تملك الفدادين الواسعة كامرأة العمدة لجعلها تبصم بالعشرة وتختم على بيع ما تملك فى لحظة بعينها، ويصف لنا اللحظة مراراً وتكراراً وهو يستعير عندما يذكر عضوه ـ أشياء أخرى كيد الفأس أويد الهون أو يد الطلمبة، أما شىء المرأة فقد ظل دائماً قمع السكر المقتطع من جبل لا يعرف مكانه سوى النساء، وفى تلك اللحظة يجب أن يتوقف الرجل ويقوم من فوق امرأته نصف قومه ويطلب منها أن تبيعه ما تملك وإلا؟! ولسوف تبصم بالعشرة وتختم فى مقابل تلك اللحظة، فالنساء ضعيفات جداً عند هذه النقطة بالذات، والحرث فى طين النساء صنعة ليس كمثلها صنعة، ثم يختم العم عوف كلامه قائلا: هع.. هو نط الجحش على الجحش صنعة؟!.

ويتركنا العم عوف حالمين بنساء يرسلن معنا أطفالهن للمرضعات النائمات عرايا الا من قميص مكرمش فوق اثدائهن، أو الزواج بنساء يمتلكن الفدادين فى مقابل ما تملك من آلات تنفع للكسر والتنعيم حتى الإسالة، وفى تلك اللحظة بعينها نقوم من فوقهن نصف قومة ونطلب تجريدهن مما امتلكن، ولسوف يبصمن ويختمن فنصبح أغنياء لأن النساء ضعيفات جداً عند هذه النقطة بالذات.

(٣)

فى بيت الله الحرام اتفق العم عوف وأبى على الإقلاع عن التدخين، وبعد عودتهما بحث أبى عن السيخ ووضعه داخل النار حتى توهج ثم ادخله فى قلب الجوزة فأخرجت دخاناً سيئ الرائحة، غسلت له باقى أجزائها بالماء الساخن وزودتها بالماء البارد كما أمرنى، جلس أبى يدخن ويسعل خفيفاً ثم مال على العم عوف بالمبسم فرفضه بأنفة قائلاً: «هو كان كلام عيال؟! ولا كان كلام عيال.. دا ماكنش غير أنا وأنت وربنا شاهد علينا.. عيب كلام الصغار اللى انت بتعمله ده.. دا أحنا كنا عند ربنا ياراجل.، أعاد أبى المبسم إلى شفتيه

أمك تحت .. بتعمل كحك

وجذب نفساً طويلا فسعل بشدة ودمعت عيناه، وبعد أن أفاق قرب وجهه من وجه العم وذكر له شيء أمه، خرجت الضحكة من قرار بطنه وهو لا يستطيع كتمانها وتناول المبسم من يدى أبى ذاكراً له شيئين لأمه، جذب نفساً طويلا وأخرج الدخان بتؤدة دون أن يسعل، قال دون أن ينظر لأبى أنا هاتجوز.. وبنت بنوت كمان.

(٤)

يجلس أبى وسط أحفاده ويقول لهم أنهم كلاب أولاد كلاب، يعود من الخارج بالواحد من قفاه ويدفعه إلى أبيه، كان بيلم دبابير حوالين البلد بن الكلب.. مفيش فايدة أبداً.. القرود قيلت وهم لأ.. شايف عينيه شكلها إيه؟!، فإذا ما تسبب له فى علقة حسب مزاج الأب فى ذلك الوقت كان عليه أن يطيب خاطره بطرق يحبها العيال، ثم يهمس فى أذنه بحنان «أنا بحبك يابن الكلب»، وفى الأمسيات يجلس بجانبى لندخن الشيشة معاً، يميل على بالمبسم وهو ينظر إلى فتيات الإعلان أو بطلات الأفلام والمسلسلات قائلا: إيه رأيك فى النتاية دى؟!، وأرد عليه مداعباً: اتفضل ياحاج، فيضحك أبى ويسعل كأنما شفط كمية دخان كبيرة ويهمس لى: أما انت ابن كلب صحيح.. ثم يهمس طب وأنا أقدر على دى.. البركة فيكو بقى. محدثاً نفسه: بس نتايه مُكن قوى.. بيجبوهم منين دول ياخويا؟!، وفى اليوم التالى يذكرنى بها فأذكر ها له، يضحك أبى ويقول: كانت ليلتها قشطة ليلة امبارح.. وكنت أندهش من قدرته على اختزانها داخل خياله ثم استخراجها فيما بعد فى أحلامه، وكأنه يدرك أنه لا يستطيع معا شرتها إلا أثناء الحلم فقط لكن أبى لم يكن ليحك ذلك للعم عوف، كان يعرف أنه سوف يسفه أحلامه، وأنه لن يظفر منه فى النهاية إلا بذكر شيئين لأمه كما أنه كان يخاف من لسان عوف وقدرته على تحويل كل شيء إلى فضيحة حتى لو كانت صغيرة لذلك كان يخصنى وحدى بتلك المغامرات، ثم يسألنى عن الوقت المتبقى حتى الآذان القادم فأخبره، فيقوم من جانبى ويمشى عدة خطوات ثم يستدير قائلا: أنا رايح أطل على أبوك عوف.

(٥)

منذ تزوج عوف بالبنت البنوت، كف أبى عن الجلوس وسط أحفاده، وكنت أخمن أنه يقضى معظم وقته ملازماً بيت أخيه، رأيته مرة خارجاً من هناك يكلم نفسه اقتربت منه دون أن يشعر بى «إبن الكلب عايز يقيل له شوية.. بيزحلقنى بصنعة لطافة ويقول لى العصر وجب بيعملوا إيه دول ياخويا»، تأبطت ذراعه وسرنا صامتين مررنا بمجموعة من الأولاد يقفون على شكل دائرة وهم يغنون «أمك تحت بتعمل كحك.. أمك تحت بتعمل»، ولم يلاحظ أبى وجود أحفاده وسط الأولاد، لم يلاحظ تشردهم واحمرار عيونهم، سألنى فقط بعد قليل: همّ بيقولوا إيه؟!، فأخبرته أنهم يصطادون الزنابير، يغنون لها حتى تقترب فيضربونها بأيديهم لتصطدم بالأرض ثم يهجمون عليها قبل أن تحاول الطيران مرة أخرى، وربما تموت قبل أن يمسكوا بها سرح أبى بعينيه بعيداً وقال: والله زمان!! ولعله كان يقارن بين ما يفعله الأولاد الآن وبين ما كان يفعله فى صباه بمساعدة العم عوف، عندما كانوا يتربصون للزنابير ويمسكون بها من أحد الأجنحة الأربعة الدقيقة دون أن يمسسها سوء، ثم يربطون صيدهم داخل خيط، وفى الأمسيات كانوا يقربونها من رقاب الخلق فتترق فجأة، وكان الرجال والنساء يجرون صارخين.

توقف أبى قبل خطوات من المنزل وسألنى عن الوقت المتبقى على آذان العصر، فأخبرته بأن هناك ساعة تقريبًا، استدار أبى وسار باتجاه دار العم عوف ولم ينظر وراءه.

(٦)

الولد أبو وجه على شكل مثلث، يبدو داخل حلقة صيد الزنابير أكبر من العيال وأطول فهو أكثرهم قدرة على ضرب الزنانير بقبضة يده، لكنه لا يهجم عليها كما يفعلون، بل يتركها لهم، وعندما تعلو الزنانير فوق رأسه ورؤس العيال ولا يجدى معها الغناء يكون أكثر العيال إجهادًا أيضًا، مما جعل وجهه مشربًا بحمرة فوارة تتوثب فى عينيه العسليتين،

ويلتصق أطراف شعره الناعم فوق حاجبيه بخيوط من العرق اللامع، يجلس العم عوف بين يدى الولد وهو ممسكاً طرفى الفوطة البيضاء، والمقص بين إبهام الولد وبنصره يصرخ فى الهواء، والبنت البنوت تشعر بيد خفية ترسم مثلثاً بين نهديها، وخصلات من شعر ناعم تدغدغ منبت النهدين وتنزلق حتى كعبيها، تتململ البنت فى جلستها بحركة لا تفوت على مراقبة العجوز الذى يجيد إدخال البنات فى خياله، بل إنها تكاد تدخل حيث يتوجب إخراجها أثناء الليل لقضاء طرفًا من حاجة لم تعد ممكنة سوى فى الأحلام، لكن الرجل حرم ذلك على نفسه منذ البداية، فهى حليلة أخيه، ولا يمكن فعل ذلك ولو فى الأحلام، لكن العجوز لم يستطع منع نفسه من الاستمتاع بتلك الحركة المفاجأة والتى تشبه وصول أنثى إلى ذروتها؛ وكان هذا كافياً لكى يعيد السؤال داخل ذهنه ألف مرة كما حدث قبل ذلك كلما جلس لمراقبتهما: ماذا يفعل عوف مع هذه البنت بعد أن يتركهما؟! ويطرد من خياله فكرة أن عوف مازال قادراً على احتواء هذا الجسد، إذن : يأخذها فى حضنه واضعاً جسده المتغضن فيما بين هذه التضاريس الفتية وينام. آه .. ألهبت الصورة خياله فجن بسؤاله وكاد يطرحه، فهل يكفى لعن عوف والبطن التى شالتهما معاً، ألم تعجبك سوى البنت البنوت ياعوف لتجلسها أمها بجانبك طمعاً فى دار سوف تؤول إليها وشريط ضيق من الأرض !! وماذا بقى من قدرتك على التفكه وقذف الأولاد الميتين داخل أرحام النساء؟، تغضنات يشطفها الموسى بحذر فتجفل ملامح وجهك وتقول بين لحظة وأخرى بتململ : أى . يقولون أنك أحسنت الإختيار لأنك جئت بفتاة غشيمة غير مجربة، ولو جئت بامرأة سبق لها الزواج لما احتملت حتى يقضى الله أمراً كان مفعولا، أفمن أجل هذا ياعوف لم تستطع النظر فى وجهى وأنت تقول .. وبنت بنوت كمان.

(٧)

بالخارج كان الأولاد يغنون «أمك تحت بتعمل كحك.. أمك تحت بتعمل»، والولد الذى خاب فى المدرسة فأحضر له أبوه حقيبة صغيرة ليلف بها على الزبائن واقف أمام حوض داخل مطبخ العم عوف، يغسل الولد أدواته بسرعة فأصوات العيال بالخارج تعلن أنهم يقفون تحت كمية كبيرة من الزنابير، والبنت البنوت أرادت أن تتحقق من خيالها عندما رسم لها وجه على شكل مثلث بين نهديها، والولد حاول التملص فى البداية وهو يسمع أصوات العيال العالية «أمك تحت بتعمل كحك.. أمك تحت بتعمل»، والبنت البنوت تضم الجسد الطويل الخفيف وتفتح أزرار جلبابها ليسقط شعر ناعم عند مفرق النهدين، والولد يلهث كأنما أوقع كمية كبيرة من الزنانير، ويكف عن التملص بعد أن شعر أن أصوات العيال ابتعدت تماماً وبالخارج كان هناك عجوزان يذكر كل منها للآخر شىء أمه ■

دغـــــــل

عـبـد النبى فــرج



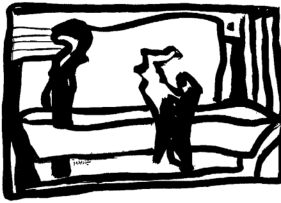
قا الشمس عمودية ويونيو يكنس البشر من الشوارع.. بلد عارية من الأشجار.. والرجل الذى قارب على الستين وبه بعض فتوه وحياة هجم عليه ذباب ورطوبة فقام مختنقاً ناظراً إلى محيط الغرفة الذى يضيق عليه وكمية الهواء الفاسد وقشر البياض المتآكل.. مسح عرقاً نبت على رقبته ناظراً إلى امـرأته المريضـة بجسـدها الضـئيل والذى يغوص فى لحم المرتبـة.. كـانت تغط فى نوم عـميق بلا آخر (لو يكون آخـر نفس) تزحزح على مقعدته واقترب منها وعرى ساقيها وصعد بيديه إلى وركها.. لم يجد سوى عظام تحت يديه.. الرجل الذى يلبس جلبـاباً على اللحم بلا سـروال نفض يديه وأخـذ يدعك عينيه اللتين يغطيهما حاجبان ثقيلان ورمى الطاقية على راسه وسحب عصا قصيره ودخل الشونه وحل مقود الحمارة ورمى شوالا وجرها إلى الخارج وأغلق الباب على وليدها الذى بدا ينهق فى سرسعات متقاطعة.. الحماره حرنت ورفعت رقبتها إلى السماء وأخذت تنهق فى فزع والعصى تنزل على ظهرها فى عنف فأخذت تجرى حتى كاد أن يسقط من على الحمارة فلف رجليه على بطنها فتمكن منها وحفظ توازنه حتى أخذت تسير فى بطء وهو يهتز اهتزازات خفيفة ورجله تضـرب فى بزازها المليئـة باللبن.. الراجل الذى بلا أولاد ويرعى أمه التى وصل سنها فوق التسعين وتتبول على نفسها ورائحتها العطنة تملأ الغرفة. هذا الرجل نظر إلى امرأة جاره اللحيمة وهى تغسل الأوانى فى حوض الطلمبة وساقها العارية وثديها الساقط من فتحة الجلباب وعندما دخل الليل.. اقترب من زوجته ونزع عنها السروال ورقد فوقها فأخذت تئن وتطلق مـواء ذبيحاً خاف لتموت قام وأدار ظهره إليها وأخذ يتخيل امرأة جاره وهو يضاجعها والسرير يهتز قالت له زوجته: إيه فيه إيه.. اعتدل على ظهره.. أبداً دا ضرسى بيوجعنى بس ونام مقهوراً.. وهو يبول فى الشونه اقترب من الحمارة فأخذت تضرب برجلها فى الأرض فخاف. أشجار التوت تتتابع حتى وصل إلى رأس الغيط كان عضوه قد انتصب وصدره قد ضاق ومرارة يحسها تحت لسانه.. نزل من على الحمارة التى باعدت مابين ساقيها وتدفق منها ماء أصفر قاتم.. توقف.. أشجار الموز متشابكة وهو يتأمل الفتحة التى بدت كشرائح حمراء من القطيفة وعندما انتهت أفاق وسحبها وسط ظلال موز متهدل وقاتم.. ونظر حواليه.. وخلع المقود وزنق الحمارة بين شجرتين وكتفها من رجليها الخلفية

والأمامية والحمارة التى تعافر للخلاص يضيق عليها المقود نظر إلى عينيها خاف وكان شعاع أصفر يتدفق من عينيها ويسحب منه الحياة.. الرجل ابن الزنا.. أدخل عضوه وأخذ يهتز حتى انتهى نزل من على الحمارة وقد خلا وجهه من الحياة تماماً وتراخت أعصابه فاقتعد الأرض والحمارة ينز من بزازها سرسوب رفيع من اللبن الذى يغمر التراب. ■

المقهى

إيهاب عبدالحميد





قفي المقهى الخالى وقف الرجل ذو القناع يكنس أرضية المقهى فى بطء بمكنسته الخالية من القش، وعلى بعد ثلاث موائد جلستْ هى تنظر فى مرآة كف يدها اليسرى، تعدل بعض الشعيرات التى حاولت التمرد والفرار..

صفقت يداى طلبا لزجاجة نبيذ وحيدة موضوعة على «البار» الخالى.. هزت الزجاجة رأسها يمينًا ويسارًا ورفضت المجىء، وعندما التقى حاجباى ونظر كلاهما الى الآخر فى غضب مرت أمامى فى الفراغ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار عقارب ساعة حمراء ترسل ذبذباتها إلى أذنى، فتسمع إحداهما دقات بطيئة قوية كأجراس كنيسة «نوتردام» وتسمع الأخرى أغنية «كاوبوى»، حزينة قديمة.. ..

- «بس.. بس..»

استدارت رأسى مائة وثمانين درجة كى تنظر إلى صورة الراقصة المثيرة المعلقة على الحائط خلفى والتى أخرجت رأسها خارج الصورة وأشارت بها إلى المرأة وهى تبتسم فى خبث.. من فم سروالى انتزعت يدى خمسة جنيهات قديمة لم تهضم بعد وقدمتها للراقصة التى تناولتها مبتسمة ووضعتها فى صدرها..

- «أشكرك».. عادت الصورة إلى عالمها ثنائى الأبعاد..

دق الرجل ذو القناع على أرضية المقهى بمكنسته الخالية من القش دقتين.. تحركت كل المقاعد والموائد الخالية فى رشاقة راقصى باليه نحو أركان المقهى..

نظر الرجل ذو القناع إلىّ ثم إليها.. تابع كنس الأرضية فى هدوء..

انطلقت عيناى تسبح فى الأبعاد الأربعة تدور خلف المرأة فى بطء - لها عينان جميلتان،شفتاها حمراوان باهتتان ولكنها عندما انتبهت أن عينىّ تحدقان فيها، أخرجت - سريعًا - من حقيبتها الصغيرة عدة أقلام «روج» والتهمتها..

صدرها مثير... مع كل دقة من دقات قلبها يندفع إلى الأمام ثم يتراجع الى الخلف.. «تعال» خلسة.. غاصت عيناى أسفل مائدتها.. ساقاها جميلتان ممتلئتان إحداهما فوق الأخرى «وجيبتها» قصيرة.. أصابع قدميها فرت من حذائها الضيق، وظلت تعبث فى عالمها الخاص وكأنها عازفه بيانو ماهر يعزف سيمفونية لـ «تشايكوفسكى» مال أحد المقاعد بجوارى

على زميله وهمس له.. رد عليه زميله «لا.. لن يوافق» قال الأول فى حزم «دعنى أحاول.. فأنا لا أحتمل تلك الجلسة المملة أربعًا وعشرين ساعة فى اليوم».. قلب الآخر شفتيه فى امتعاض، وأشاح برأسه بعيداً..

اتجه المقعد نحو الرجل ذى القناع.. «أرجوك.. دعنى أرقص» نظر إليه ذو القناع ببرود ثم أكمل عمله فى هدوء.. «أرجوك من أجل زبائنك» لثوان تجاهله ذو القناع.. ثم دق بمكنسته الخالية من القش على الأرضية دقة واحدة.. تهللت أسارير المقعد وانطلق الى وسط المقهى، وبدأ يرقص رقصته «الكلاكيت» عيناها اتجهتا نحو المقعد وابتسمت، ضمت شفتيها ومدتهما الى الأمام فانطلقت اليها سيجارة مشتعلة من آخر المقهى، واستقرت بين شفتيها.. أخذت تأكلها فى بطء وتبتسم..

توقفت عيناى قليلاً تراقب راقص الكلاكيت ثم انطلقت تواصل عملها..

منذ ثلاث ساعات تجىء وتجلس.. تنظر إلىّ خلسة.. حتى عندما تدير رأسها فإن العيون الخفية الكامنة فى قفاها ترقبنى.. منذ ثلاث ساعات وأنا الرجل الوحيد بلا امرأة، وهى المرأة الوحيدة بلا رجل..

والآن.. مازالت عيناها ترقبانى، وبعد قليل سوف تتجه إلى باب المقهى وحيدة الى الكورنيش تمضى بلا هدف.. تركل قدماها ذواتا الكعب العالىَ الأحجار الصغيرة، وتشعل سجائرها الـ«مور» الطويلة..

أنهى الكرسى رقصته.. صفقت له فى سعادة «برافو.. برافو» وقف ينحنى لها ثم عاد الى زملائه الذين استقبلوه بالتهانى والعناق حتى نظر إليهم الرجل ذو القناع.. صمتوا جميعاً.. تابع الرجل ذو القناع كنس المقهى

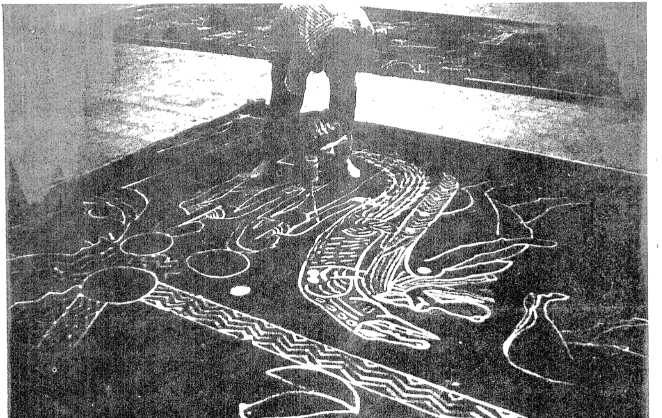
عادت عيناى الى سجن رأسى، تظاهرت أننى مشغول عنها بينما انطلقت أصابع يدى فى الفراغ حتى وصلت إليها.. فى هدوء تحسست نهديها المتمردين.. أخذت ضربات قلبها فى الازدياد فى عنف حتى هوى قلبها الى قدمها اليسرى ثم عاد إلى موضعه بعدما غاصت أصابعى نحو ساقيها، وعبثت بأصابع قدميها.. توترت، وأخرجت الولاعة من حقيبتها الصغيرة، وأشعلت سيجارتها المشتعلة..

ثانية.. مرت أمام عينى العقارب الحمراء.. «الوقت.. الوقت»..

حسناً سأسرع..

وقفت بعدما عادت إلىّ أصابعى، وخرجت من المقهى.. توترت.. ولكنها سرعان ما اطمأنت عندما رأت ذراعى عائد إليها.. تأبطتها وخرجت إلىّ..

فى طريقها أخرجت من حقيبتها عشرة جنيهات وناولتها للراقصة المثيرة داخل الصورة، وحيّت برأسها الرجل ذا القناع الذى تجاهلها، ومضى يكنس المقهى بمكنسته الخالية من القش... ■



بانوراما

١٧٦ سعد الدين وهبه بين الحضور والغياب، ع.ا ١٧٨ قراءة فى كتاب (آفاق العصر)

لجابر عصفور، شاكر عبدالحميد. ١٨٦ شهريات الثقافة العالمية، ماهر شفيق فريد.

١٩٢ مأزق الناقد العربى على مشارف القرن الحادى والعشرين، سيد البحراوى. ١٩٥

قراءة لإصدارات المهرجان التجريبى التاسع، إبراهيم الحسينى عثمان.

سعد الدين وهبة بين الحضور والغياب

عبد الرحمن أبو عوف

الآن وقـــد هدأت روح الكاتب الوطنى النبيل ـ صديقى سعد الدين وهبة وقد ملأ سماء حياتنا الأدبية والفنية والسياسية إبداعا له سموه وشموخه فى المسرح والسينما والمقالة... والتحم فى سنواته الأخيرة بوجدان شعبه فى شكل المقال السياسى الاجتماعى المتوقد المتوهج والذى يعالج ويناقش وينقد مشكلاتنا الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية والأخلاقية فى جرأة وشجاعة وصدق وتمرد... وتتسق مواقفه السياسية الواعية مع معتقداته ومبادئه وأبرزها كشف تعرية الوجه القبيح للعدو الإسرائيلى وخطوره المهادنة ودعاوى السلام مع سرطان الصهيونية الذى يخطط ويمارس غطرسته ضد مصر قلب الأمة العربية مع مساندة واضحة للولايات المتحدة الأمريكية راعية السلام الكاذب.

الآن وبعد كل هذا الصخب الجميل... هل يمكن أن نتأمل درس سعد الدين وهبة ودلالة حياته الجسورة وإبداعه ومواقفه ومعاركه حتى مع الموت كما جاء فى مقالاته الأخيرة بالأهرام (معادل آخر العمر) لقد مضى منذ شهر الأخ الأكبر ذو الجنان القوى والثغر الباسم والصدر العريض الذى كانت عليه تتكسر الرماح.. مضى سعد الدين وهبة ابن أحد الفلاحين البسطاء الطيبين فى ريف مصر المحروسة التى أحبها سعد الدين وهبة بعقله ووجدانه ومجّدها فى كتاباته ومسرحه وانبرى يدافع عنها بقلمه وجهده محافظا على التراث الوطنى الديمقراطى للمثقف المصرى الشريف.

الآن أحاول وعلى صمت الورق أن أستعيد الماضى وأكتب عن معرفة شخصية وصحبة واقتراب من سعد الدين وهبة والعمل فترة معه عندما انتدبنى مرتين بجهاز الثقافة الجماهيرية وكنت أعمل آنذاك محاسبا بالمؤسسة العامة للأدوية فأنقذنى من قيود الوظيفة وأتاح لى التعرف على الثقافة والفنون من أسوان حتى الإسكندرية وقد رصدت مواقفه الثقافية كأحد مسئولى وزارة الثقافة فى كل من عهدى عبد الناصر والسادات، ومبارك حتى استقال عام ١٩٨٥ وتفرغ للعمل الثقافى والفنى النقابى.

وأخيرا وكأننى كنت أودعه فقد صحبته منذ شهرين قبل رحيله فى السفر الشاق المرهق إلى مؤتمر سياسى شعبى من أجل القدس عقد فى طرابلس وماحدث من سلبيات ومعاملة سيئة للوفد المصرى فى هذا المؤتمر والتى دفع ثمنها سعد الدين وهبة فهاجمه بعض أعضاء الوفد ولم يعرفوا الحقيقة وأنه ضحية أمراض بعض النظم العربية التى تتخذ المؤتمرات مظاهرات تأييد وليس تجمع له ورقة عمل ورؤى سياسية تؤثر فى الرأى العام العالمى من أجل قضية حسّاسه كتهويد القدس وشجب الغطرسة الإسرائيلية فى احتلال فلسطين وإزلال سعيها رغم استجداء السلام الذى مازلنا نتخذه سياسة واعتماداً على الولايات المتحدة الأمريكية المتحالفة مع إسرائيل والتى يتحكم فى سياستها اللوبى الصهيونى.

ولا أحتاج لتكرار كلمات الرثاء والوفاء والوداع الحزينة التى قيلت وعبرت عن كل الاتجاهات السياسية والفكرية والفنية، فجنازته المهيبة الشعبية كانت أروع وأصدق تعبير عن قيمة وأهمية هذا المواطن المصرى والكاتب القائد.. حيث ودعه الشعب المصرى بكل طوائفه وقياداته السياسية والحزبية والنقابية وجمع من المثقفين ملفوفا فى علم مصر المحروسة التى أعطاها قلبه ووجدانه وعمره حتى سقط واقفا كأبطال المأسى الإغريقية فى ساحة العمل والنضال فقد تحامل على جسده وصدره الذى ينهشه السرطان وعقد قبل أن يرحل بيومين مؤتمرا صحفيا تاريخيا عن المهرجان السينمائى الدولى للقاهرة الذى أسسه ودعمه منذ إشرافه عليه عام ١٩٨٥ حيث حقق نجاحاً دوليا فرض نفسه على العالم واعترف به كإحدى المهرجانات السينمائية العالمية.. بجانب أنه وجه ثقافى وحضارى لمصر وفرصة لمزيد من التعرف على اتجاهات السينما العالمية وانفتاح على فن العصر ولكن الأخطر هو صلابة سعد الدين وهبة فى التعبير والتضامن مع المثقفين الوطنيين الذين يرفضون التطبيع الثقافى مع العدو الإسرائيلى حيث رفض سعد الدين وهبة حتى آخر لحظة مشاركة إسرائيل فى المهرجان واحتدمت القيادة السياسية ووزارة الثقافة والوزير الفنان فاروق حسنى هذا الموقف وساندته.

كان سعد الدين وهبة متعدد المواهب بدأ حياته ضابطا فى البوليس غير أن نزعته الأدبية ومواهبه الصحفية ورغبته فى التحرر من القيود بأن يصبح فردا فى إحدى أجهزة القمع كل ذلك دفعه للاستقالة ودراسة الآداب والفلسفة ... وأصدر مجلة البوليس والشهر ومارس الصحافة فى العهد الناصرى فى جريدة الثورة الجمهورية حيث كان مديرا للتحرير ومجلة الشهر التى لعبت دورا هاما فى مجال الصحافة الأدبية فى أواخر الخمسينات والستينات وتولى مناصب ثقافية فى دار الكاتب المصرى التى تحولت إلى الهيئة العامة للكتاب وشركات السينما، وتولى وأسس ودعم جهاز الثقافة الجماهيرية فهو الأب الروحى له ومازال تلامذته هم أبرز قياداته حتى الآن رغم تغير الظروف السياسية والإقتصادية وقد أتيح لى العمل معه أربعة سنوات فى هذا الجهاز وشاهدت الجهد والعرق الذى كان يبذله من أجل وصول الثقافة إلى أقاليم الجمهورية .. كانت فترة الثقافة الجماهيرية فى عهد سعد مصاحبة لفتره الازدهار الثقافى والفنى فى الستينيات وصعود ثورة يوليو ٥٢ وسعد الدين وهبة من رموز مسرح الستينيات تحول بشكل طبيعى من القصة القصيرة إلى الدراما والكوميديا الاهية مثل كبار كتاب المسرح الذين تحولوا من القصة القصيرة إلى المسرح على سبيل المثال لا الحصر، جوجول وتشيخوف وبراندلو ويوسف إدريس ـ الخ ولقد حقق مسرح سعدالدين وهبة نجاحا جماهيريا حيث تدور معظم موضوعاته حول سلوكيات

وطموحات ومساومات الطبقة المتوسطة المصرية قبل وبعد ثورة يوليو ولعل أبرز مسرحياته التى ستبقى هى سكة السلامة، وكوبرى الناموس حيث حقق فيهما رؤية الإشكاليات التى كانت تصاحب فترة التحولات السياسية والاجتماعية فى الستينيات وأتقن بناء الكوميديا النقدية وكانت مسرحيات حية نابضة بالحركة والحوار وأتيح لها أداء كبار ممثلى وممثلات المسرح القومى ويرتبط بمسرح سعد الدين وهبة أداء ونجومية ممثلة المسرح القديرة سميحة أيوب.

على أن الحديث عن مسرح سعد الدين وهبة يحتاج دراسات ليس مجالها الآن وهو كاتب سيناريست ممتاز وموهوب أبدع أروع أفلامنا لعل أبرزها الحرام وذقاق المدق إلخ.

كل ذلك تحدث عنه الذين صدمهم رحيل سعد الدين وهبة.

غير إنى هنا أتوقف فى إجمال عند إشكالية هامة عاناها وجسّدها سعد الدين وهبة وهى علاقة المثقف مع السلطة بمعنى أن يتولى المثقف والكاتب منصبا رئيسيا فى سلطة الدولة وإلى أى مدى يحقق استقلاله عن توجهات السلطة البرجمانية ولدينا تاريخ لهذه الإشكالية منذ رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك ومحمد عبده ومصطفى عبد الرؤف وطه حسين إلخ.

كل هؤلاء كان لهم مشروع ثقافى تنويرى التقى مع السلطة رفاعة الطهطاوى مع تحديث وإنشاء الدولة الحديثة محمد على، وعلى مبارك توافق مشروعه الثقافى مع النهضة والتحديث الذى قام بهما الخديوى إسماعيل الذى كان طموحه أن يجعل مصر قطعة من أوربا، وكذلك طه حسين تجاوب مع مشروعه فى التعليم ليبرالية حزب الوفد بزعامة النحاس.

أما سعد الدين وهبة وهو من جيل الأربعينيات الذى تفتح وعيه على مظاهرات ١٩٣٥ والسعى لتوحيد جبهة الأحزاب لتوقيع معاهدة ٣٦ ونضج وعيه عبر انتفاضات ١٩٤٦ بقيادة لجنة الطلبة والعمال ضد فاشية حكومة إسماعيل صدقى المعبرة عن اتحاد الصناعات والرأسمالية المالية المصرفية وتبعيتها للاقتصاد الغربى الإنجليزى والفرنسى. إلخ.

ولا نعرف حقيقة انتماء سعد وهبه السياسى قبل ثورة ١٩٥٢ اللهم إلا الحس الوطنى والرغبة فى التغيير لذلك استقبل ثورة يوليو ١٩٥٢ بترحاب وكان من أبرز المثقفين الذين تحمسوا لها وعملوا فى صفوفها حيث كان كما ذكرنا مدير تحرير جريدة الجمهورية لسان حال قيادة الثورة ورغم أن سعد الدين وهبة من الصحفيين الذين نقلوا من جريدة الجمهورية نتيجة صراع أجنحة السلطة إلا أنه نقل إلى قطاع وزارة الثقافة حيث تولى مناصب أبرزها قطاع الثقافة الجماهيرية الذى استكمل تأسيسه وتطويره حتى أصبح الآن مشكلة معقدة نتيجة التحول إلى الرأسمالية والخصخصة... وكان سعد الدين من قيادات الإتحاد الاشتراكى حتى وصل إلى مساعد أمين عام العاصمة القاهرة فهل هو ناصرى أو يسارى.. لانستطيع أن نجزم المهم أنه كان لديه القدرة على التكيف حتى بعد رحيل عبد الناصر ومجىء السادات وماأحدثه من تراجعات عن مشروع النهضة لعبد الناصر... وكنت منتدبا فى الثقافة الجماهيرية عندما تولى يوسف السباعى وزارة الثقافة والإعلام وهو على حظ معارض لثروت عكاشة ورغم ذلك ظل سعد الدين وهبة فى منصبه واكتسب ثقة يوسف السباعى وبدأت تصرفاته نحو اليساريين ومنهم أنا تتغير لدرجة إنى انهيت انتدابى وعدت إلى وظيفت كمحاسب بمؤسسة الأدوية. فهل هو رجل لكل العصور.. الواقع إنه كان يتمسك بالوظيفة ويجب أن يظل فى الضوء الإعلامى... ولكنه استطاع أن يقدم خدمات هامة وأن يحتوى المثقفين المهمشين غير أنه ظل يواصل لعبة التوازنات حتى إصطدم بالسادات وبوزير الثقافة عبد المنعم الصاوى وهنا اختل التوازن وأخذ أجازة وابعد عن منصبه حتى رفع قضية كسبها فعاد إلى الوزارة فى منصب نائب وزير.. غير أن المناخ تغير... مما دفعه للاستقالة والتفرغ للعمل النقابى الفنى كرئيس لاتحاد الفنانين ونائب رئيس اتحاد الكتاب الذى لعب دوراً فى تحويله إلى اتحاد يعبر عن كتاب مصر بدلا من أن يصبح جمعية للكسالى والمرتزقة بهمة ثروت أباظة وكانت هذه آخر معاركه قبل معركة السرطان.

وغزائى فى فقدان سعد الدين وهبة أنى حاولت أن أرد جزء من الديّن حيث إنى كنت منتدباً للمرة الثانية عن طريقه فى الثقافة الجماهيرية عام ١٩٧٦ وظللت بها حتى أبعد حوالى عام ١٩٧٧ وتولى مدير السيرك القومى بدلا منه... وكان سعد الدين وهبة يعانى مرارة العزلة والإبعاد وكنت أكتب فى مجلة مشهورة تصدر فى قطر هى الدوحة فأدرت ونشرت حوارا معه رد فيه على كل الذين تآمروا عليه وتحدث عن مسرحه واعماله فى وزارة الثقافة ونشر هذا الحوار وأنهيت انتدابى وأرسلت بذلك خطاب من مؤسسة الأدوية إلى الثقافة الجماهيرية وحدث صدمة للمسئولين عنها وعند وزير الثقافة عندما عرفوا بذلك وإنى صاحب الحوار مع سعد الدين وهبة فى مجلة الدوحة.

فى النهاية لقد كانت مقالاته معارك آخر العمر أروع ختام لحياة حافلة بالعطاء الثقافى والوطنى.. لذلك كانت لمسة وفاء من وزير الثقافة فاروق حسنى أن يظل اسم سعد الدين وهبة كرئيس للدورة الحالية لمهرجان السينما الدولى فهو الذى أعده وخطط له ونفذ ذلك كادر فنى من تلامذته الموهوبين (..)

رحمه الله وغفر لنا ■

قراءة فى كتاب «آفاق العصر» لجابر عصفور

شاكر عبدالحميد

يمثل كتاب «آفاق العصر» للدكتور جابر عصفور، الناقد والمفكر المصرى المعروف حلقة مهمة من حلقات مشروعه النقدى والفكرى الكبير الذى بدأه بكتابه عن الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى؛ الذى صدرت طبعته الأولى فى أوائل السبعينيات ثم أعقبه بعدد كبير من المؤلفات والمترجمات منها على سبيل المثال لا الحصر: مفهوم الشعر، والمرايا المتجاورة، وقراءة التراث النقدى، وهوامش على دفتر التنوير، وإضاءات أنوار العقل، وعصر البنيوية، والماركسية والنقد الأدبى، والنظرية الأدبية المعاصرة، إضافة الى إسهامات كثيرة على هيئة مقالات ومشاركات فى ندوات ومؤتمرات عربية وعالمية كثيرة.

هناك تأكيد فى هذا الكتاب (آفاق العصر) على عدد من القيم الثقافية والإنسانية المهمة نذكر بعضها فيما يلى على سبيل المثال لا الحصر.

١ ـ التأكيد على الإبداع الذاتى للثقافة والسمات الأصلية لها والتأكيد فى الوقت نفسه على التنوع البشرى الخلاق.

٢ ـ التأكيد على قيمة الوهج الداخلى والدافعية المحركة للثقافة والروح المنبعثة المجددة والمتحركة من الرماد إلى الورد اذا استخدمنا تشبيهات أدونيس أو جابر عصفور.

٣ ـ وضع كل شىء موضع المساءلة وتنشيط القدرات الخاصة بالوعى الضدى النقدى والنقضى.

٤ ـ الاهتمام بقيم المستقبل والحلم والتقدم والعدالة والجدية والتجديد والإضافة وأن الإنسان لا يتزل النهر مرتين كما كان هرقليطس يقول.

٥ـ أن الفعل الابتكارى المجدد للثقافة لا ينفصل عن طاقة الحرية الدافعة له ولا عن موجات التجريب والمغامرة والاستكشاف والنمو التى لا تنتهى.

٦ ـ التأكيد على أهمية المتابعة والملاحقة والمعرفة والمشاركة مع الغير، وعلى إزاحة وإزالة الحدود المعرفية والسياسية بين البشر وبين المجالات المعرفية المختلفة.

٧ ـ التأكيد على أهمية الذهاب إلى ماوراء المعلومات المعطاة، أى إلى ما وراء السطح المعطى فيما يشبه ما أشار إليه عالم التربية التقدمية الأمريكى جيروم برونر حين أكد أهمية الذهاب إلى ماوراء المعلومات المعطاة Going beyond the given information.

فى الإبداع والخيال والتقدم والازدهار الإنسانى.

يؤكد جابر عصفور أهمية الانفتاح على الآخر من خلال الترجمة ومن خلال الموسوعات ومن خلال المتابعة والملاحقة لما ينتجه هذا الآخر، وأيضاً أهمية الانفتاح على الذات من أجل استكشاف خبراتها وفك مغاليقها وقطع قيودها وتحطيم حواجزها التى تمنعها من اللحاق بالآخر فى عصر إيقاعه التغير اللاهث الذى لا يكف عن الجريان

٩ ـ أهمية الجسارة وشجاعة طرح الأسئلة والمناوشة الدائمة للراكد والجامد والراسخ والمحاولة الدائمة لرسم خرائط جديدة للواقع وللإنسانية.

١٠ ـ قيمة التسامح التى تجعله يرفض ما قاله الجاحظ أو غيره عن غير العرب بالشعر وغيرهم بالنثر وأيضا أهمية الرؤية الجدلية والشبكية والمنفتحة للزمن والتاريخ والواقع والأنا فى علاقته بالآخر وللحاضر فى علاقته بالماضى والمستقبل.

حضارة الصورة هناك.. شحوب الخيال هنا :

أطلق رولان بارت ـ كما يشير جابر عصفور ـ على حضارة ما بعد الحداثة التى يعيشها الغرب حاليًا اسم حضارة الصورة والصورة هنا ليست الصورة الفوتوغرافية التى تحاكى الأصل محاكاة صادقة وتنقله نقلا أميناً؛ بل الصورة المستقلة عن الأصل، والصورة المختلفة المتجددة المؤكدة لفعل الخيال، صورة تشير إلى الأصل وتبتعد عنه وتنتهك حدوده وتخرج منه بشكل لا نهائى، بل إنها كثيراً ما تسخر منه أيضاً.

ومن هنا تحدث جابر عصفور عن علاقة الصورة بالسخرية irony التى تجمع بين النقائض أو النظائر على نحو مفاجئ يعمل على تدمير التصورات الثابتة والمنفصلة والمتعارف عليها والعبث بها. ويرتبط بذلك أيضاً مفهوم المحاكاة التهكمية والتى تقوم على أساس استحضار نموذج سابق فى الأدب أو الفن أو غير ذلك من المجالات ومحاكاته والخروج عليه بشكل ساخر لانتهاك قدسيته المصطنعة المدعاة.

هذا التدمير الخاص للعلاقة الوثيقة بين الأصل والصورة من خلال المحاكاة التهكمية يرتبط بتدمير مركزية اللوغوس الأوحد فى فكر دريدا، وترتبط فيما نرى بأفكار باختين وتمييزاته بين الجسد الاحتفالى الشعبى المتعدد بـ الانصهارى الضاحك الساخر والجسد الرسمى التقليدى المنفصل المتجهم الواحد؛ الجسد الضاحك والمضحك يتكون من نتوءات ونواشز، يطفح بالحيوية، يمتزج، لا يقبل التمييز، منفتح، على اتصال مع الكون. غير راض عن الحدود، يحمل فى طياته حياة ستولد أو ستفقد لتولد ثانية. هو جسد كما يقول باختين لا يبتعد عن العالم ولا ينغلق ولا يعد مكتملا، لكنه يتجاوز ذاته، ويتخطى حدوده الخاصة، ويتحرر من خجل الثقافة

البرجوازية، على عكس الجسد الرسمي والفنون الرسمية والاحتفالات الرسمية.

لا تستطيع الصورة إذن سوى الإشارة إلى صورة أخرى سابقة عليها (فى الماضى) أو مختلفة (فى الحاضر)، أو مرجأة بالنسبة لها (فى المستقبل) ومن هنا تدورة الصورة فى فلك لانها ئى كما يشير جابر عصفور من لعب المحاكاة والتعدد والاختلاف والإرجاء.

استعرض عصفور فى هذا المقال التصورات المختلفة للصورة بدءاً من الفكر القديم الذى ركز على نموذج المرآة (التى تعكس) وكما نجد ذلك لدى أفلاطون مثلاً فقال إن هذا النموذج لا يختلف عن نقيضه الخاص فى الفكر الحديث وهو نموذج المصباح (الذى يشع) وهو النموذج الذى ألحت عليه الأفكار الرومانسية والمثالية ويشير المؤلف كذلك إلى أن هذين النموذجين قد تخليا عن مكانتهما التقليدية لنموذج الصورة مابعد الحداثى والذى يتحرك «من الوحدة إلى التشظى ومن الإفراد إلى الجمع ومن البؤرة الوحيدة إلى التعدد البؤرى ومن البناء إلى النقض ومن مرآة الطبيعة إلى مرايا المتاهة، هنا أصبحت الصورة تؤكد دلالات النسبية والتعدد ونفى معانى الأصل الواحد والمركزية الثابتة هنا أصبح هناك نوع من لعبة لا نهائية تنطوى على التكثر والتنوع والتعدد والتباين كما لو كنا فى غابة من المرايا».

الحضارة الغربية مهووسة بالصورة، ويتجلى هذا الهوس فى هذا الانهمار الذى لايتوقف من وسائل الإعلام للأغانى والإعلانات والأفلام والمسلسلات وبرامج الكومبيوتر وغير ذلك من الصور المرئية والمسموعة بل والمقروءة أيضًا والتى تمتزج فيها الصورة بشكل حميم مع اللغة مؤكدة فعل التفاعل والتكامل الذى هو خصيصة ملازمة للعقل البشرى فى بيولوجيته وسيكولوجيته واجتماعيته التكاملية والمتمايزة فى نفس الوقت كما كشف عن ذلك «روجر سبيرى» فى دراساته الفسيولوجية الحديثة التى حصل من خلالها على جائزة نوبل فى الطب خلال العقد السابع من هذا القرن.

هذه الأفكار الخاصة حول الصورة انتقلت أيضا إلى الكتابة فظهرت الكتابات وثيقة الصلة بذلك لدى إيهاب حسن (المصرى) وامبرتو ايكو (الإيطالى) وجاك دريدا (الفرنسى) وغيرهم، وتحولت الكتابة نحو تدمير المعنى الأصلى الثابت، وإطلاق سراح الطاقة المقموعة للسخرية والمحاكاة التهكمية والمعارضة، أصبحت كتابة عن الكتابة، ووصفا للطريقة التى تتم بها الكتابة تفكك العمل الأدبى وتحول إلى نص أشبه بالكتابة الحاملة للعديد منَ الصور المتكررة المتماثلة والمختلفة والمرجأة وعلى مرايا متوازية تدور بها الكتابة على نفسها بشكل لاينتهى.

فى الفنون البصرية والسمعية كما يشير المؤلف اختفى ذلك التمييز الحداثى مابين الفن الراقى والثقافة الشعبية وحاكت صور البوب وملصقاته ومقطوعاته الصور والأعمال الكلاسيكية العظيمة وأنزلتها من قمة جبال الأولمب التى كانت تقبع فيها. بدأ ذلك دوشامب مع موناليزا دافنشى وبدأها غيره مع فيلاسكيز ورمبرانت واتسعت الدائرة تتمشى المحاكاة الساخرة لشخصيات مثل مارلين مونرو وجاكلين كيندى وبعض الزعماء السياسيين، وتزايد نفوذ الإعلانات وقدرتها على المحاكاة وعلى اللعب بالوعى والإدراك. ولذلك تحركت دائرة الاهتمام - فيما نرى - من التركيز على مناطق الوعى (أو الشعور) واللاوعى (أو اللاشعور) إلى التركيز على تلك المنطقة البينية التى تقع بينهما ألا وهى منطقة قبل الشعور sub-conicausness، المنطقة التى تقع على هامش الوعى لكنها قريبة منه، المنطقة التى يمكن أن تتحول إلى منطقة وعى إذا ركزنا عليها أو تتحول إلى منطقة لا وعى إذا تناسيناها، إنها منطقة أحلام اليقظة والخيال والتهويم والضحك والمراوغة واللعب وهى فى رأينا المنطقة التى أزال من خلالها نقاد مابعد الحداثة ومفكروها الحواجز والحدود المصطنعة لكنها القوية أيضا بين صورة الأصل الواحد المنفصل الثابت المغلق المكتمل وصورة الكثرة المتعددة المتفاعلة الملتحمة المتغيرة المفتوحة على كل الاحتمالات المتشابهة والمختلفة والمرجأة وقد تمت هذه الإزالة كما نعرف لحساب النوع الثانى من الصور وهو النوع القريب من الفعل الخاص بنشاط الخيال.

مازالت الأمور لدينا تقع بشكل عام ضمن نطاق النموذج الأول للصورة، النموذج النمطى المتشابة الموحد والموحد المغلق ولذلك يكون عنوان الفصل الثانى من هذا الكتاب هو: ماذا جرى للخيال؟ ويقصد المؤلف بذلك ماذا جرى للخيال عندنا؟ ولذلك فهو يستعرض أولا تاريخ اهتمامه الشخصى بالخيال وتعرفه الأول خلال دراسته الجامعية على المفاهيم الأولى للخيال لدى بليك وكولريدج وكتابات موريس باورا عن الخيال الرومانسى والتجربة الخلاقة وكذلك حضور مفهوم الخيال فى كتابات الرومانسيين الإنجليز والمثاليين الألمان وكتابات محمود قاسم عن الخيال عند ابن عربى كتابات محمد عبدالحى عن العلاقة بين التصوف والرومانسية ثم كتابات سليمان العطار بعد ذلك عن المعانى المتعددة للخيال عند بن عربى. ثم يقارن المؤلف بين الأفكار الخاصة المرتبطة بديونيزيوس إله الخيال والعاطفة عند الإغريق والأفكار المرتبطة بأبولو إله العقل والمنطق ويستعرض حتى حدث التكامل بينهما ومتى حدث الانفصال، وكيف أن هذا التكامل أحياناً ماأنزل الخيال من سمائه لحساب العقل، وكيف أدى هذا التكامل (يقصد الانفصال) فيما نرى إلى الحضور الكثيف للعقل والمنطق والنمط والغياب الملحوظ للخيال واللعب والتفرد والمراوغة، ويقول المؤلف إن ثقافتنا السائدة لا تشجع إلا على هذا النوع من الحضور الخاص للعقل التقليدى «فالدراسة الجامعية والمؤسسات التعليمية، والثقافية العامة لا تؤهل للإنطلاق بالخيال الى آفاق ديونيزيوس العاصفة حيث الخيال المتوهج الذى يصل بين العاشق والمجنون والشاعر فى صياغة شكسبير الشهيرة فى مسرحيته حلم منتصف ليلة صيف، هناك حالات قليلة من الخروج على هذا النمط السائد حصرها المؤلف فى كتابات السرياليين المصريين فى الأربعينات ودراسة سويف الرائدة عن الإبداع فى الشعر خاصة وكتابات أدونيس الشعرية والنثرية وبعض إبداعات جيل الستينات فى الإبداع المصرى والعربى وغير ذلك من الانجاز.

آفاق العصر لجابر عصفور

ويعود المؤلف إلى مجاله الأثير وهو النقد، وهو مجال لا يقتصر عنده على المعنى الضيق للنقد الأدبى بل يمتد ليشمل نقد الثقافة ونقد الفكر ونقد الحياة فى رؤية بينية كاشفة. يعود المؤلف ويتحدث، عن وعى الهزيمة بعد ١٩٦٧ الذى «أطاح بقضبان النظام/ النسق وتمرد الخيال على التعقل المصطنع وظهرت أفكار العبث فى أعمال الحكيم ومحفوظ وادريس احتجاجاً سياسياً قبل أن تكون موقفا وجوديا.

وبرزت الفانتازيا فى كتابة الستينات وعبادة ديونيزيوس فى الشعر الجديد بينما ظل النقد محافظاً على رصانته الأكاديمية.

ويخرج المؤلف من الخاص إلى العام ومن العام إلى الأعم فيتحدث عن بنيوية دى سوسير والبنيوية التوليدية ويشير إلى أنها كلها «كانت تؤكد معنى النظام الذى يرد التكثر إلى وحدة الاتحاد ويعود بالشظايا المنفلتة إلى مركز أوحد أو مركزية اللوغوس الذى لا يفارق معنى من معانى العقل حتى لو أضاع من ذات الإنسان مركزها فى نسق البنية وانقلب إلى ذات مجاورة للفرد (فى البنيوية التوليدية) أو مركز بلا ذات (فى بنيوية دى سوسير اللغوية.) وأيضاً «هذا الحضور النسقى المتصاعد للأبنية أيا كانت تسميتها اسهم فى تقليص مملكة الخيال وأنزله إلى المنزلة التى ساعدت على تحديد حركته ورقابته على السواء».

إن غياب سؤال الخيال فى خطابنا النقدى والفلسفى فيما يرى جابر عصفور مرتبط بغياب سؤال المستقبل وعلامة على تحكم أنظمة لا تعرف الحلم أو المغامرة ولا تمارس التسامح أو الحوار أو التجريب والاجتهاد. لم يتوقف أحد لدينا ليعيد للخيال اعتباره نظرياً أويراه على الأقل فى ضوء جديد، يراه باعتباره قدرة إنسانية على تحويل الغياب إلى حضور والواقع الى ممكن واليقين الى احتمال هذه القدرة المتحولة المتغيرة المتجددة للخيال هى التى فتنت المبدعين والفلاسفة طوال العصور وهى التى أدت الى تجدد حضارة الصورة فى العالم الغربى (وبعض مناطق الشرق الأقصى أيضاً) بينما ظل سؤال الصورة فى حضارتنا فى علاقته بالخيال مازال ينتظر الجواب.

دلالات الخطاب.. دلالات النص

الجذر اللاتينى لكلمة خطاب discourse فيما يشير جابر عصفور مشتق من الفعل dircurrence الذى يعنى «الجرى هنا وهناك» و«الجرى ذهاباً وإياباً» وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذى يقترن بالتلفظ العفوى، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال وما شابه ذلك من المعانى.

ويستعرض المؤلف فى كتابه المهم هذا الدلالات المختلفة لكلمة الخطاب واستخداماتها لدى ديكارت وليبنتزوروسو وروى سوسير دايميه سيزير وهابر ماس وبارت وباختين وفوكو واوستن وهاريس وغيرهم.

يرتبط الخطاب بكل ما يقال أو يكتب فى مجتمع من المجتمعات يرتبط بالحديث اللفظى وغير اللفظى، بما يقال وما لايقال. يرتبط الخطاب ويتحول من اللغة المسموعة الى اللغة المرئية الى لغة الصمت والتخاطب غير اللفظى، يرتبط بالموسيقى والأوبرا والباليه والأدب والفن التشكيلى والسينما والإعلانات السريعة فى التليفزيون وكما قال ميشيل فوكو فإن المجتمع هو «حاصل جمع الخطابات الموجودة فيه تلك الخطابات التى ينتجها المجتمع وتنتجه أيضاً، كما أن أيه نظرية عن الخطاب هى بالضرورة نظرية عن المجتمع وعن أنماط القوة والسلطة والشرعية الملازمة للمعرفة الخاصة فيه».

هناك إلحاح مستمر فى الثقافة المعاصرة على مصطلح الخطاب ونظرياته وآلياته، كما أن دلالات الخطاب «أصبحت نقطة التقاء تتقاطع عندها معارف متعددة وعلوم متباينة تتفق كلها على ضرورة المضى قدماً إلى اقتحام آفاق أخرى واعدة من العلم الإنسانى فى ظل هذه التحولات اللاهثة المتسارعة على للعلم والتكنولوجيا التى أحالت العالم إلى قرية كونية لاتكف أجهزة الإرسال عن بث رسائلها وخطاباتها من خلالها».

تحليل الخطاب مجال بينى يلتقى عنده الباحثون فى لغويات النص والسيميوطيقا وعلوم الاتصال والنزعة التفكيكية والنسوية وما بعد الكولونيالية وغيرها.

هناك أشكال عديدة من الصراع (الرفض بين الخطابات المختلفة، فهناك الخطاب وهناك الخطاب المضاد، هناك خطاب المركزية الاوروبية المهيمنة وهناك محاولات تفكيك هذا الخطاب من داخل هذه المركزية (كما فعل دريدا مثلا) ومن خارجها كما فعل بعض مفكرى العالم الثالث ولذلك يكون خطاب الخطاب فى بعض صياغاته وكمايشير عصفور بمثابة الخطاب الهامش النقدى النقضى الذى حاول أن يخترق سطوة الخطابات السائدة مدسراً هيمنتها بواسطة الكشف عن آلياتها التسلطية المضمرة وتفكيك منطوقاتها التى تقوم بتوزيع أيديولوجيتها التبعية وتديرها بإنتاج وعى زائف يشيعها ويبقى عليها».

على الرغم من تأكيد فكرة الخطاب على أهمية اللغة فإن استخدامات هذا المصطلح تتسع لتشمل كل أنظمة العلامات البصرية والسمعية والحركية وكل ما تقدمه الأجهزة العلمية الحديثة مرتبطا بهذه الحواس.

انعكس المفهوم القاموسى للخطاب فى جذره اللاتينى والذى يشير إلى الجرى هنا وهناك «على الممارسة الفعلية له»، فالخطاب ينطوى على «البنية والحدث، المعرفة والفعل، النسق والعملية، والإمكان والتحقق»، ولذلك كان هذا «الانتقال من عصر البنيوية» إلى «عصر الخطاب» موازياً للانتقال من مفهوم اللغة التى هى نسق ساكن بذاته إلى الممارسة الاجتماعية للتشكل الخطابى الذى يعنى اللغة، من حيث هى نطق، أداء، تلفظ، فعل، تداول بين ذوات تتكلم أو تكتب، وذوات أخر، تقرأ أو تشاهد أو تسمع أو تشارك فى المحادثة والحوار».

مع هذا التطور لمفهوم الخطاب ظهر التمييز الخاص بينه وبين مفهوم النص باعتبار أن الخطاب أشمل من النص، فالخطاب هو الكل والنص هو البعض، والخطاب هو المنطوق (بالمعنى العام للنطق الذى يشمل على الحركة والفعل ومن ثم الرؤية والمشاهدة)

والنص هو المكتوب... الخ تلك التمييزات بين هذين المفهومين. فى سعيه اللاهث الدءوب لتحديد المعانى المختلفة للخطاب والنص قام جابر عصفور برحلة عبر الزمان مستعرضًا الدلالات المختلفة لهذين المفهومين فى التراث العربى والغربى؛ فمن مفهوم النص فى «لسان العرب» الذى يقول بأن النص فى السير هو أقصى ماتقدر عليه الدابه»، إلى إشارات أخرى تشير إلى أن النص هو المجال المغلق المحدد المكتفى بذاته الثابت الظاهر الواضح الجلى الذى لا يحتمل الغموض أو الإبهام، أحادى الدلالة. ولم يكن التصور الغربى الكلاسيكى للنص يختلف كثيرًا عن التصور الشرقى حيث كان النص مرآة العالم الخارجى والصورة التى تحاكى حضورًا موجودًا من قبل، وكانت هناك أيضًا أحادية المؤلف، وأحادية مفهوم القارئ؛ أحادية ترتبط بالتكرارية والتوالد النسخى وهو فهم ربط النص بمؤلف واحد ونفى عنه امكانية «التناص» مع غيره من النصوص كما تشير الدراسات النقدية الحديثة.

مع اهتمام ياكبسون بالوظيفة الشعرية التى تبرز الأبعاد الجمالية للغة صوتيًا وصرفيًا وتركيبيًا ودلاليًا، ومع اهتمامه بتحليل أمراض الحبسة الصوتية وكذلك تحليل الخطاب السياسى الأمريكى خلال الدعاية الانتخابية ومع دراسات عالم اللغة هاريس فى تحليل الخطاب ودراسات جون أوستون عن أفعال الكلام واللغة الحية للناس فى المواقف الاجتماعية المختلفة، ومع ماتقدمه شاشات الكومبيوتر والتليفزيون ودراسات التحيز العرقى فى اللغة ودراسات خطاب الإعلان ونشرات الأخبار والهوية الجنسية ودور الإعلان فى تشكيل الوعى كما كشف عنه بارت فى «أسطوريات»، والمعرفة وحفرياتها والتشكلات الخطابية السائدة فى بعض أنظمة المعرفة وأنظمة المراقبة والعقاب كما كشف عنها فوكو. مع بلاغة المهمشين والمقموعين ومع غير ذلك من التطورات السياسية والاجتماعية والعلمية التى ظهرت فى العالم حدث مايلى:

١ ـ حدث الخروج على تلك العلاقة الثابتة بين النص المصنوع وصانعه، تلك البلاغة التى استبدلت بالمؤلف الواحد المؤلفين المتعددين وبالنص التوقيفى المغلق النص المفتوح الذى لايكتفىء على صاحبه فى صورة واحدة بل تتعدد صوره بتعدد المجموعات التى لا تكف عن إعادة إنتاجه عبر العصور، لقد تقدم النص فى صورته الجماعية، الصورة المرتبطة بتعدد المؤلفين وبفكرة التناص والنص المفتوح إلى المقدمة. وتراجعت فكرة النص الواحد المغلق الثابت الذى ينتمى إلى مؤلف واحد منعزل، والآخر هنا شبيه بفكرة التأليف الجماعى فى التراث الشعبى وحيث تكون الأعمال الكبيرة مثل ألف ليلة وليلة نصوصًا هامشية لا تتعلق بمؤلف واحد، بل بمؤلفين، نصوص منفتحة تضيف إليها كل جماعة تخيلاتها الخاصة، القارئ أصبح مؤلفًا والنص أصبح مفتوحًا. وهو نص متجدد مستمر النمو بلا نهاية لأنه نتيجة لمخيلة جماعية منفتحة تتجاوز المخيلة الفردية المحدودة. هنا تحول القارئ كما قلنا إلى مؤلف إلى فاعل وإلى مؤثر بعد أن كان مجرد منفعل ومفعول به ومتأثر، هناك انتقال من السلبية الى الإيجابية ومن المشاهدة إلى المشاركة ومن التلقى إلى الفعل والإبداع، الفعل الشبيه باحتفالية باختين سالفة الذكر.

٢ ـ لم تعد لغة الخطاب مرتبطة بالأمثلة الموجزة المنجزة المعزولة أو المصطنعة التى يخترعها بعض الباحثين فى علوم اللغة أو غيرها بل اتسعت حدود الخطاب؛ لكيلا تشتمل على المحادثة فقط بل امتدت إلى كل أشكال التفاعلات فى الحوانيت والمطاعم والحافلات والقطارات والمدارس وقاعات الدرس والمحاكم والمنازل والمصانع ووسائل الإعلام.

٣ ـ تزايد الاهتمام بمفهوم الشبكة المعرفية Cognitime Network وهى شبكة تؤكد العلاقات البينية بين فروع المعرفة المختلفة وتؤكد أهمية وصل المنطوق بالمكتوب، والكلمات بالعلامات ومجموعة من الصلات العلائقية «التى يكشف تحليلها فى النهاية عن أبنية القوى فى المجتمع ووسائلها الاتصالية لتوزيع المعرفة.

٤ ـ نتيجة لهذه التغيرات المعرفية الهائلة التى حدثت خلال هذا القرن تغيرت صورة النقد صورة جذرية مقارنة بصورته القديمة، هذه التغيرات التى رصدها جابر عصفور فى هذا الكتاب بشكل عام، وفى مقالاته «إيقاع لاهث من التغير» و«خلخلة المركز النقدى» و«الوعى بالكتابة والأدب واللغة الشارحة» و«حضور الكتابة» و«مفهوم النص» و«من العمل الأدبى إلى النص» و«فضاء النقد الأدبى فى القرن العشرين» وغير ذلك من المقالات.

إيقاع لاهث من التغير:

مر النقد الأدبى خلال هذا القرن بحركة لاهثة لم تكف أبدا عن التغير والتحول إلى الحد الذى جعل الفيلسوف الأمريكى ريتشارد رورتى ـ كما يشير جابر عصفور ـ يصف هذا القرن بأنه قرن النقد الأدبى. والحقيقة أن هذا القرن هو أيضًا قرن الكومبيوتر وقرن غزو الفضاء وقرن الصورة وقرن انهيار الفسلفات الكبيرة وقرن الحروب الكونية وقرن أشياء كثيرة لا نستطيع حصرها أما فيما يتعلق بالنقد الأدبى فقد يمكن إجمال أهم ما حدث له وعليه ومنه من تغيرات وتطورات

وكما رصدها جابر عصفور فى هذا الكتاب فيما يلى:

١ ـ هذه الحركة الدائبة المتحولة المغيرة للمدارس والنظريات:

ما بين النقد الجديد والواقعية الاشتراكية والبنيوية اللغوية والبنيوية التوليدية ونظريات الخطاب والسيميوطيقا والهرمنيوطيقا ونقد الحداثة وما بعد الحداثة ونقد ما بعد الكولونيالية والخطاب النسوى والاتجاهات النفسية والانثروبولوجية والفلسفية والأسطورية المختلفة فى تحليل النص الادبى.

٢ ـ انفتاح مفهوم النص الأدبى على العالم وتحوله من نص «مغلق مكتف بذاته

آفاق العصر لجابر عصفور

إلى نص متناص مع غيره، نص لا يكف عن الإشارة إلى ما يصله بغيره من النصوص الأدبية وغير الأدبية، شبكة هائلة من الاقتباسات التى ذاب فيها الوجود التقليدى للمؤلف وحل محله الحضور المحدث للقارئ هذا القارئ موجود داخل النص وليس خارجه وموجود ضمن نسيج لانهائى من العلاقات المتناصة.

٣ ـ تهدم الحواجز التى أقيمت بين ما يقع ضمن نطاق النقد ومالا يقع ضمن نطاقه فانفتح الأفق النقدى على الأفق الثقافى العام وبرزت الإسهامات والاستفادات الخاصة من علوم الاجتماع والنفس والاقتصاد والفيزياء والفلسفة وغيرها.

٤ـ ظهور التمييز (خاصة لدى بارت أولا) بين نصوص القراءة ونصوص الكتابة، الأولى ساكنة جامدة ترتبط بموضوع محدد والثانية متحركة منفتحة تتأبى على التفسير الواحد حمالة لكل أنواع التفسير.

٥ـ هذا التمييز يدفع حضور اللغة إلى الصدارة وكما قال بارت فالأدب هنا أصبح ينظر إلى نفسه على أنه مزدوج، فهو موضوع وفحص لهذا الموضوع فى آن تلفظ وتلفظ عن هذا التلفظ فى الوقت نفسه، ومن هنا ظهر مايسمى بالكتابة والوعى بالكتابة.

٦ـ ظهر أيضاً مرتبطاً بذلك تمييز بارت بين أدب الموضوع واللغة الشارحة Meta-language، أى من الأدب الذى يشير إلى مدلوله المحدد إلى الأدب الذى يشير الى حضور الذاتى من حيث هو لغة والذى ينطوى أيضًا على تحليل ماتنطوى عليه إشارته الذاتية من دلالة.. هنا أصبح فضاء الكتابة فضاء ارتحال لا نهائى كما يشير بارت. هنا حدثت بدايات التدمير لفكرة الصوت الواحد والمعنى الواحد والأصل الواحد وهنا بدأ التركيز على شبكة العلاقات الفعالة بين العناصر، تلك العناصر التى تتفاعل من خلال علاقاتها المختلفة ببعضها البعض فى تشكيل معايير لا يكف القارئ عن إنتاجها، كما لا تكف المعانى فى نفسها عن التجلى والظهور نتيجة فاعلية القراءة من ناحية، ونتيجة وضع القارئ فى شبكة الكتابة من ناحية أخرى

٧ ـ احتل مفهوم القراءة مصدر الصدارة وحلت آليات القراءة وأعراضها وأغراضها محل نواهى الكاتب ومقاصده ولم يعد السؤال اليوم يدور حول الكاتب والعمل وإنما عن الكتابة والقراءة كما أشار فيليب سولرز.

٨ ـ ظهور تمييزات بارت بين العمل الأدبى والنص: فالعمل أقرب إلى الموضوع المخبز، أما النص: فالعمل أقرب الى الموضوع المنجز، أما النص فهو حقل وحقل منهجى لانعايشه إلا فى نشاط الإنتاج أو الممارسة وخلال العلاقات المختلفة بين القارئ والمكتوب، والنص أيضًا لا يخضع لتراتب الأنواع أو تحديداتها الصارمة فهو نشاط ينتهك الحدود والأعراف ويخلخل الأنواع والأجناس والتصنيفات القديمة، النص هنا أقرب إلى الكتابة بالمعنى الذى استخدم لوكليزيو هذه الكلمة وحيث ضاعت الحدود القديمة بين الأنواع والأجناس الأدبية.

٩ ـ بدلاً من مفهوم الوحدة العضوية جاء مفهوم الشبكة التى لانهاية لخطوطها وعلاقاتها، الشبكة التى لا تشير إلى واحدة بوصفها محطة انطلاق أو محطة وصول، فالشبكة ممتدة أفقيًا ورأسيًا وفى كل الاتجاهات وخاضعة لكل الاحتمالات العفوية والمراوغة والرمزية والمختلفة والمرجأة.

١٠ ـ لأن النص أصبح موضوعاً للإنتاج والمشاركة والفعل والحرية بدلا من العمل الادبى الذى هو موضوع للاستهلال والانعزال والتلقى ومحدودية الحركة فقد تم إلغاء المسافة بين القراءة والكتابة وأصبحت القراءة صورة أخرى من نشاط الكتابة وأصبح هناك ما يسمى بلذة النص، متعة العمل الأدبى عابرة أما متعة النص فمقيمة ودائمة لأن النص دائمًا على عكس العمل الأدبى ـ لا ينتهى، هى كما يشير عصفور قرينة البهجة المصاحبة لنشاط الإنتاج الذى لا يفارق معنى الكتابة والنص على السواء.

١١ ـ نفى بارت ودريدا وسولرز دكريستيفا ولا كان وغيرهم الأفكار البنيوية المغلقة وكل ما يرتبط بمركزية اللوغوس والإيمان بمركزية الأصل الواحد والعلة الأولى والحقيقة الكاملة والبنية الثابتة وأكدوا من خلال مصطلح الكتابة الحضور الخاص لفعل الكتابة بدءاً من حضورها الفيزيقى الذى تجسده الكلمات لحظة نقشها وانتهاء بالمعانى المرجأة لهذه الكلمات التى لا تكف عن إثارة الاختلافات الدلالية، لقد حرر بارت الكتابة من الارتباط بصوت واحد أو أصل واحد وجعلها حرة أيضاً فى علاقتها بالقارئ وأكدوا أن فضاء الكتابة متعدد الأبعاد تمتزج فيه وتصطدم آثار متباينة عديدة، ثم جاء دريدا وأكد وفصّل الكثير مما أشار إليه بارت (وبياجيه أيضاً الذى ينسى هنا عادة خاصة فى حديثه عن البنية المتحولة وحديثه الخاص عن الإرجاء خلال لعب الأطفال على نحو خاص)

هناك إذن دوال جاثمة دوما، دوال لا تكف عن الانقلاب إلى دوال أخرى تتوالد منها دوال جديدة وهكذا.

١٢ ـ إن ضياع الصوت الواحد والأصل الواحد فى الكتابة وفى الثقافة وفى الحياة وفى أشكال الخطاب والنصوص العديدة، فى كافة مظاهر الحياة. يعنى ضياع السلطة الواحدة المهيمنة على لحظات الإرسال والاستقبال على السواء ومن ثم إطلاق سراح فاعلية الاختلاف والإرجاء على نحو غير شخصى ربما يجاوز إمكانيات السلطة الواحدة.

١٣ ـ فى حين أكد بارت فكرة الرمزية فى ارتباطها بتعدد الدلالات فقد أكد دريدا فكرة الإرجاء والاختلاف ونقض المركزية فالكتابة عند دريدا من خلال استقلالها الظاهرى تعمل على إنتاج معنى، هو معنى مرجأ فى كل لحظة، وهو يحتاج إلى تفسير

دائم وتفاسير عديدة لا يمكن لواحد أن يزعم أنه الأحق أو المركز أو الأصل الخاص بها.

فالكتابة من حيث هى حضور نفى لكل مركز أيا كان هذا المركز وعلى كافة المستويات، «الكتابة هنا قرينة النص المفتوح، أى شبكة من الاختلافات أو نسيج من الآثار التى لا تكف عن الإشارة إلى شىء غيرها، أى الإشارة إلى آثار اختلافات أخرى».

١٤ ـ نتيجة لكل ذلك ظهرت فكرة التناص، هذه الفكرة المرتبطة بالنص الذى يتسرب فيه الاختلاف والإرجاء كما يتسرب النسغ فى لحاء شجرة سحرية لا تكف عن التحول والتغير. يمثل التناص كما يشير عصفور نفيًا لمفهوم البنية المنغلقة على نفسها المنقطعة فى وجودها عن كل ما حولها، والكتابة بحضورها الاختلافى هذا تنطوى على نفى لفكرة البنية نفسها بمعناها البنيوى الشكلى الذى يفترض وجود مركز أو أصل أو مبدأ ثابت أو علة أولى أو تراتب للمعانى، فكل هذه الأشياء تغدو موضوعًا للمساءلة والنقض والوعى الضدى.»

١٥ ـ حدثت خلال هذا القرن أيضًا رحلة خاصته إعادة اكتشاف للمؤلف وتسليط الضوء عليه إلى الدرجة التى تلاشى عندها المؤلف الفرد بالمعنى التقليدى كما أشرنا ولم يكن هذا التحول سهلاً أو مباشراً، فمن القرن التاسع عشر ورثنا فكرة المؤلف الكائن المتفرد الملهم المبدع الخالق الفرد سر قوة الليبرالية وسبب ضعفها أيضًا. هذا الكائن المحاط بالغموض والأسرار والتى انطلقت نحوه رحلات الكشف والاستكشاف التى أدت إلى كشوف مميزة لفضاء النقد فى القرن العشرين ومن ذلك مثلاً:

أ ـ اكتشاف قارة الأعماق وأقاليم الوعى واللاوعى كما تبدى ذلك فى أفكار فرويد عن اللاشعور الفردى وأفكار يونج عن اللاشعور الجمعى والأنماط الأولية وفى الواقع فإن هذه الكشوف تمتد إلى ما قبل القرن العشرين حيث اهتمامات وإشارات لدى بيرجانين الطبيب الفرنسى لموضوع اللاشعور وحيث توجد دراسات نثرية للمؤلف الموسيقى الشهير فاجنر فى منتصف القرن التاسع عشر عن عقدة أوديب عن الغريزة واللاشعور أيضًا.

وقد تطورت أفكار فرويد ويونج فظهرت آثارها فى دراسات بريسكوت ومودبودكين وجونز وباشلار وفراى (صاحب المنهج الأسطورى المتأثر بيونج غيرهم). كما ظهرت الاهتمامات بالاستجابة الأدبية ولاشعور القارئ وتحليل النكتة والتهكم والمجاز والخيال الإبداعى أيضًا.

ب ـ كشوف ماركس حول المجتمع وأبنيته الفوقية والتحتية وعلاقات الإنتاج والكتابة الانعكاسية وظهور تسميات نقدية متعددة مرتبطة بالواقعية كالنقدية والاشتراكية والتسجيلية والملحمية ..الخ.

جـ ـ الكاتب فى ضوء المنظورين السابقين كان يقوم بدور الوسيط الذى تتجسد لديه العقد والإحباطات والغرائز والتصورات الفردية (فرويد) أو الجمعية (يونج) أو هو المرآة التى تعكس عليها حالات المجتمع وأوضاعه وهمومه.

ء ـ اكتشافات دى سوسير للقارة الثالثة فى علم اللغة والتى أدت إلى ظهور البنيوية التى استكملها بارت فى الكتابة عن «راسين» ١٩٦ وقبله ليفى شتراوس فى «المدارات الخزينة» ١٩٥٥

هـ ـ هناك تلك الإسهامات الخاصة بجال لاكان وتحليلاته الواصلة بين أفكار فرويد وأفكار دى سوسير وبين الأفكار السطحية والأفكار العميقة

و ـ كل هذه الأفكار وغيرها حطّمت صورة المؤلف الملهم المنعزل الغامض البعيد وجعلته تحت مجهر الفحص والمعرفة والاستكشاف ومع إعلان بارت ميلاد البنية وموت المؤلف بدأت مرحلة جديدة فى تاريخ المؤلف ووجوده.

ز ـ تنقسم البنيوية بعد ذلك الى لغوية شكلية وإلى توليدية اجتماعية ترتبط بالماركسية فى تجلياتها الهيجلية خاصة لدى لوسيان وجولدمان. وظلت كلتاهما تؤكد «أولية النسق الذى يذيب الحضور الموروث للكاتب، فحضور البنية يجعل المؤلف يغيب أو يموت، موت ينضم إلى آخر سبق أن أشار إليه نيتشه، هذه البنية المغلقة النظامية النسقية هى ماحطمتها معاول ثورة الطلاب فى عام ١٩٦٨ وحطمت معها الكثير مما هو سائد ومتجمد ومنغلق على نفسه. تحول هذا المركز الثابت وتفتت إلى شظايا وتم تدميره بعد ذلك كما يشير عصفور فى التوابع الفكرية التى أكدت عضوية المبادرة الفردية وأكدت أيضًا التعددية المنفتحة فى مقابل المركزية المنغلقة. وقد شمل ذلك كل جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والفنية والأدبية.

هذا المناخ الذى تشيع فيه اتجاهات التفكيك والتسامح والتعددية وحق الاختلاف ونقص المركزية هى ما أدت إلى إقامة الصلات القوية بين عمليات الكتابة والقراءة وأدت بدورها كذلك إلى تحول القارئ إلى كاتب ومبدع وفعال دون أن يعنى هذا بطبيعة الحال نفى بعض التفرد. فى رأينا ـ للمبدع الأول الكاتب الفرد لكنه الذى صار هنا صورة من الصورة واحتمال من آلاف الاحتمالات الممكنة.

١٦ ـ نتيجة لكل ما سبق وكما أشرنا ونحن نستعرض هذه الأفكار الخاصة هنا من هذا الكتاب الهامة ظهرت خطابات ونصوص لمؤلفين متعددين مؤكدة كلها تلك الحركة الخاصة فى مجال النقد الأدبى من العمل الأدبى إلى الخطاب إلى النص ومن البعد الواحد إلى الأبعاد المتعددة والمتجددة.

الترجمة والمعرفة البينية والموسوعات:

تمتد اهتمامات جابر عصفور خلال هذا الاهتمام وتتحرك طاقاته النقدية صوب كل ما يمكن أن يحرك الركود فى بحيرة حياتنا الثقافية الراكدة ويتجلى هذا على انحاء عديدة منهاعلى سبيل المثال لا الحصر:

١ ـ هذا الاهتمام الخاص بالحديث عن الترجمة والتفاعل بين الثقافات مؤكداً أن الترجمة عملية تَعرف وتفسير وإعادة اكتشاف للأنا والآخر فى آن، وهى تزدهر كما يقول «فى اللحظة التاريخية لنهضة الأمم وتقدمها وذلك عندما تمتلئ الأنا بالرغبة فى الخروج من عزلتها وتعرف نفسها فى مرآة الآخر، وتعرف الآخر فى مرآتها والترجمة مجددة أيضًا للغة الخاصة بالأنا كما يشير جابر عصفور.

آفاق العصر لجابر عصفور

المترجم خائن كما يشير المثل الإيطالى القديم، خائن بالمعنى الإيجابى حين يضيف وخائن بالمعنى السلبى حين يحذف، ولكنه فى أفضل حالاته يكون خائنًا خلاقًا، والترجمة الحرفية فى رأى عصفور محض وهم وسراب والمغايرة صفة حتمية تلازم العلاقة بين النص المترجم وأصله.

والترجمة تعبر عن حوار الثقافات، منطقة بينية يتفاعل فيها الأنا والآخر، فى محاولة خاصة للالتقاء بينهما كذلك فإن مجال نظرية الترجمة ودراسات الترجمة مجال بينى متعدد الأبعاد والعلاقات والعلوم الفاعلة والمتفاعلة فيه (منها مثلا: تاريخ الأدب العام، والنقد الأدبى وعلم اللغة ،والهرمنيوطيقا ونظريات الثقافة وغيرها، واتساقًا مع فكرة الترجمة الخلاقة انحاز عصفور لفكرة الترجمة بالروح وليس الترجمة الحرفية، هنا تقوم الترجمة بفعل بروميثيوس الذى سرق النار وقدمها لجميع البشر فأصبحوا بها كائنات عارفة تنافس الآلهة، ومن ثم تأكيد فكرة المترجم الرجيم الذى هو مبدع وفعال ومؤثر فى آن.

٢ ـ التأكيد على فكرة المعرفة البينية: أن على شبكة دوائر المعرفة الإنسانية المتصلة التى لا تنفصل واحدة منها عن الأخرى، هذا التداخل الذى يؤكد التمايز والتكامل فى الوقت نفسه من خلال ما يسمى بالدراسة البينية Interdisaplinary Appraach التى تتداخل فيها الاختصاصات فى شبكة معرفية خاصة شبيهة بالشبكة التى حلت محل البنية فى الدراسات النقدية الحديثة التى تنظر إلى النص فى تناصه نظرة بينية خاصة لا يمكنه أن يوجد بدونها وهى نفس نظرة نظريات الخطاب المعاصرة التى تؤكد أن خطاب الخطاب ـ أى ما يقوله ـ يجمع فى نسيجه العلائقى ما يصله بدوائر علوم العلم والاجتماع وآلياته والنفس والفلسفة والتاريخ والأدب والإحصاء والرياضيات والاتصال وغيرها. هنا يتم أيضا ضرب فكرة الاستقلال والانفصال والاكتفاء الذاتى التى تم ضربها بالنسبة للبنية وبالنسبة للنص الأدبى وبالنسبة للثقافة والإنسانية بشكل عام.

ومن هنا أيضًا رفض جابر عصفور لفكرة الفصل بين التخصصات الإنسانية والاجتماعية واللغوية وغيرها فى كليات الآداب بالجامعات.

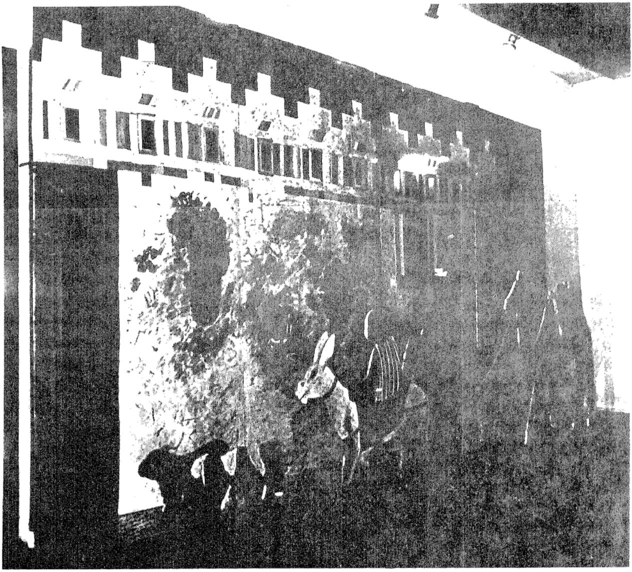
٣ ـ غواية الموسوعات: هناك خبرة إنسانية خصبة أقرب إلى

الحالة الإبداعية يتحدث من خلالها جابر عصفور عن لقائه الأول بموسوعة برنستون عن الشعر ونظرياته التى صدرت عام ١٩٦٥ واشتراها بعد ١٩٦٧ بكل ما يملك من مال فى ذلك الوقت كما قال وكيف عاد بها فرحاً ملهوفاً واستغرق فى قراءتها أوقات طويلة من الليل والنهار ثم كيف جددت طبعتها الثانية ١٩٩٤ هذه الانفعالات بداخله فيما يشبه «الفلاش باك»، والاستعادة المتجددة لذكريات لا تنتهى بعضها انفعالى وبعضها عقلى وبعضها الثالث اجتماعى وثقافى.

الموسوعة الأولى قادته إلى موسوعة أخرى وهذه قادته إلى موسوعات فى لعبة مرايا لا تنتهى إذا استخدمنا لغته وهو يتحدث عن الصورة وعن النص الأدبى، فهو يقول عن نفسه «أنا واقع فى غواية الموسوعات، أسعى إليها وأبحث عنها». الموسوعات دون شك عنصر تكوينى فى صياغة المشهد الثقافى العالمى المعاصر بشكل عام وحضورها فى النقد شديد الأهمية بشكل خاص، الموسوعات عامة وخاصه، كلية ونوعية والموسوعة الحديثة تلعب صفة الشبكة البينية بين التخصصات، والموسوعية والرؤية البينية خصيصتان من خصائص كاتب هذا الكتاب دون مجاملة أو رياء.

يؤكد جابر عصفور هنا أهمية أن يبدأ الناقد علاقته بالمشهد العالمى من نظرة الإجمال قبل التفصيل، من الكليات قبل الجزئيات، وهذا دور الموسوعات كما أن عصر الباحث أو الناقد الفرد القادر على كل شىء بمفرده قد انتهى فى عالم أصبحت المعرفة فيه كوكبية الحلقات متضافرة التوجهات لقد ارتبط التزايد الهائل فى مجالات المعرفة كما يشير مؤلف «آفاق العصر» بذلك التصاعد المتدافع فى إيقاع العلاقات البينية بين هذه المجالات وبالإيقاع المتسارع لتحطيم الحواجز القديمة التى كانت بين أقطار العالم معرفياً. والنزعة الموسوعية تستجيب لهذا كما تبرزه أمثلة عديدة من الموسوعات التى أشار اليها المؤلف فى سياق كتابه المتميز هذا. هناك وعى فى هذا الكتاب بأن الثقافة العربية الراهنة متوترة بين الإمكانية والوعيين (الأصولى والنقدى) أحدهما يشدها للخلف ويعجزها عن الفعل الابتكارى وهو الأكثر رسوخًا فى الواقع، والآخر يشدها للأمام ويستعين بطاقات الإبداع والخيال والنقد والانشغال بأسئلة المستقبل، خيال تقدمى لاخيال استرجاعى ارتدادى يكرر ذاته كل مرة، خيال هو ذاكرة أكثر منه خيال متجدد ومتحول ومتغير. رحلة خاصة قام بها المؤلف بين المفاهيم والنظريات والأفكار والبلدان وعبر الزمان والمكان والأنا والآخر والمحلى والعالمى رحلة تشبه السيرة الذاتية، سيرة تكشف عن نفسها بشكل خاص فى مقالات خاصة منها المقالات التى تحدث فيها عن علاقته بالموسوعات، عامة وعلاقته التى تشبه الحب الأول بموسوعة برنستون عن الشعر.

خلال هذه الرحلة كانت هذه الذات الإبداعية تجد نفسها. مستعينة بشكل عام بالأفكار والمعرفة والدافع والحلم ومستعينة أيضًا بحروف الجر والاستبدال والتعويض التى تجعل ما يأتى بعد الباء هو المتروك ولذلك جاءت كلمات الاتباع والنمط والقالب الثابت والمغلق والمتكرر وغيرها مصحوبة بالباء وجاءت كلمات الإبداع والنص المفتوح والحرية والحركة والمستقبل والحلم دون باء مما يشير إلى الطبيعة الخاصة لهذا الكتاب ولمؤلفه صاحب الإسهامات المتميزة فى النقد الأدبى ونقد الفكر والثقافة عامة. ■



شهريات الثقافة العالمية

ماهر شفيق فريد

هل ينبغي منع هذه الرواية من التداول؟

شهد شهر أكتوبر جدلاً على صفحات المجلات والجرائد البريطانية موضوعه رواية صدرت حديثًا للروائية الأمريكية ا. م. هومز عنوانها «نهاية أليس» تتداول موضوعات شائكة من قبيل ممارسة الجنس مع الأطفال وقتلهم. مما دعا البعض إلى المطالبة بمنع الرواية من التداول أو التوقف - على الأقل - عن عرضها في واجهة المكتبات.

تروى القصة على لسان رجل يعشق ممارسة الجنس مع الأطفال وهو الآن وراء أسوار السجن بعد أن قتل، على نحو وحشى، فتاة فى الثانية عشرة. ويتراسل مع شابة تستحوذ عليها الرغبة الجنسية فى ولد هو الآخر فى الثانية عشرة. وتتضمن الرواية وصافًا صريحة للاتصال الجنسى بأولاد وبنات دون هذه السن، فضلاً عن ممارسات جنسية مثلية داخل السجن.

ويقول ديفيد برندل في صحيفة «ذا جارديان» البريطانية (٢٧ أكتوبر) إن مؤلفة الرواية شابة وسيمة تشتغل بتدريس الكتابة فى جامعة كولومبيا بنيويورك. والذى أثار قلق المعترضين على الرواية هو أنها تصور ضحاياها من الأطفال فى صورة المستجيبين للعدوان الجنسى عليهم، بل فى صورة من يطلبونه باستثارة الكبار.

وتحت عنوان «أمن الصواب فرض الحظر على كتاب؟» كتب ستفن موسى فى ملحق «الجارديان» يقول إن الآراء قد اختلفت فى هذه الرواية. وصفتها صحيفة «ذا نيويورك تايمز» بأنها «هراء مُغث» قالت الكاتبة إليزابيث ورتزل إنها جعلتها تتقيأ. هذه هى الرواية التى ظهرت فى الولايات المتحدة الأمريكية خلال العام الماضى،ومن المفروض أن تظهر فى بريطانيا هذه الأيام.

تتناول الرواية التابو الأخير: استخدام الأطفال استخدامًا جنسيًا. والراوى تشولى فى منتصف العمر مضى عليه فى السجن ثلاثة وعشرون عامًا، تصحبنا الكاتبة فى رحلة داخل عقلة المشوش.

يتراسل تشولى ـ كما قلنا ـ مع فتاة فى التاسعة عشرة ترمى شباكها على الولد الأصغر منها. إن كل ما فى الرواية مريض لأننا نراه من خلال ذهن تشولى المريض. وفى عالم تشولى فإن الفتيات اللواتى اعتدى عليهن، والفتاة التى قتلها ـ أليس ـ كن جميعاً يمارسن معه الجنس عن رضاء وبكامل إرادتهن. ويريدنا تشولى أن نتواطأ معه أيضًا. يقول: «إنى حارس عقل الإنسان، مسجل قدره، أخرج خرائط للأمور التى يفكر فيها ولكنه لا يجرؤ على الاعتراف بها».

تُذكرنا هذه الرواية برواية ڤلاديمير نابوكوف «لوليتا» وما أثارته من ضجة لدى ظهورها فى الخمسينيات. فالموضوع متشابه، وهومز تتخذ موقفًا محايداً من بطلها مثلما فعل نابوكوف مع بطله همبرت همبرت. بيد أن من الخطر أن نقارن أى كاتب بنابوكوف، لأن نابوكوف هو الفنان الأكثر تفوقًا. ورواية «أليس» ـ بخلاف «لوليتا» ـ لا يمكن الدفاع عنها على أسس جمالية. لقد غيَّر نابوكوف وجه الفن القصصى، وكان يكتب فى وقت كانت فيه الولايات المتحدة خائفة، تنظر إلى الداخل، وميّالة إلى الكبت. فرواية هومز لا تملك الرنين الموسيقى أو الحيوية الإبداعية لرواية نابوكوف.

ويرى ستفن موسى أن رواية هومز جديرة بأن يتجاهلها المرء، ولكنه لا يحبذ منعها من التداول فالحظر، كما أثبتت التجارب، إجراء لا جدوى منه. ومن يريدون حقيقة الاطلاع على كتاب ممنوع لن تعييهم الحيل للحصول عليه: من مكتبات تحتفظ بنسخ منه ـ ولو تحت الطاولة ـ أو مباشرة من الولايات المتحدة أو على شبكة الانترنت. والحظر إجراء قصير النظر: لأنه يخلع على العمل المحظور قوة زائفة. أترى رواية چويس «يوليسيز» قد حولت نساء دبلن إلى مجنونات بالجنس؟ أترى رواية لورنس «عشيق ليدى تشاترلى» قد ضخمت من ذوات حراس الصيد وجعلتهم يؤمنون إيمانًا مسرفًا بجاذبيتهم الجنسية وقدرتهم على إغواء الزوجات الأرستقراطيات؟ كلا. ويضيف موسى قرب نهاية مقاله: لست أؤمن أن كتاباً ـ أو حتى فيلماً ـ يستطيع أن يخلق منحرفاً يمارس الجنس مع الأطفال. فالانحراف مركوز فى صاحبه قبل ذلك. وهو يدعو إلى السماح بعرض فيلم «لوليتا» من إخراج أدريان ليف. أو كما قال الناقد الأمريكى إدموند ولسون لزميل له عن رواية نابوكوف العظيمة: «إنها منَفِّرة، ولكن يجمل بك أن تقرأها».

رتسوس فى ذكراه:

خلال شهر نوفمبر احتفلت اليونان بالذكرى السابعة لرحيل شاعرها يانيس رتسوس (ولد فى ١ مايو ١٩٠٩ وتوفى فى ١١ نوفمبر ١٩٩٠). ربما كان فى قولى «اليونان» تعميم بعيد عن الدقة، فالأولى أن أقول: شطر من ممثلى الحياة العقلية فى اليونان. ذلك أن رتسوس الراديكالى لم يكن قط موضع ترحيب من السلطة فى بلاده، والاتجاه ـ حتى الآن ـ يميل إلى الإعلاء من شأن سفيريس المأمون، بينما تظل قلة من الاشتراكيين والشيوعيين وفية لذكرى رتسوس عرفت حياتنا الأدبية رتسوس بفضل الشاعر رفعت سلام الذى ترجم له عملين «اللذة الأولى» و«البعيد» مع مقدمة رائعة فى طزاجة رؤيتها، ونضارة أدائها التعبيرى،

ومراوحتها بين كلمات المترجم وكلمات المترجم له. كذلك ترجم د. نعيم عطية بعض قصائد له فى كتابه «مختارات من الشعر اليونانى الحديث» (١٩٨٣). وهناك ترجمة الشاعر سعدى يوسف لديوان «إيماءات» (١٩٧٩).

رتسوس من أغزر الشعراء المحدثين إنتاجاً، له حوالى سبعة وثمانون ديواناً. وككل شاعر مكثر، فهو متفاوت المستوى. لا أحد يزعم أن كل قصائده جيدة، أو حتى أغلبها. لكنها تجتمع على صنع بنية شعرية مؤثرة فيها الكثير من عروق النضار، إلى جانب الخبث. وهو من القلائل الذين نجحوا فى كتابة القصيدة الطويلة، ذلك الشكل المغضوب عليه منذ أعلن إدجار آلان بو - بشير الرمزية الفرنسية وكاهنها - أن تعبير «القصيدة الطويلة» تناقض فى الحدود، فليس ثمة سوى قصائد قصار تتراوح فيها درجة الحدة الشعرية ما بين شدة وارتخاء. كتب رتسوس فى هذا الباب: «سوناته ضوء القمر» (١٩٥٦) «البيت الميت» (١٩٥٩) «النافذة» (١٩٦٠) «تحت ظل الجبل» (١٩٦٢) فضلاً عن إعادة خلقه موضوعات وشخصيات من الأساطير اليونانية. لكن أكثر قصائده تأثيراً - وهى ما ركزّ عليه مترجموه العرب - تلك المقطوعات الغنائية القصيرة التى تستخدم مفردات الحياة اليومية، وتستخرج الشعر من قلب النثر.

هذا نموذج من قصائد رتسوس القصار، قصيدة «المسموع وغير المسموع» (من ترجمة رفعت سلام):

حركة حادة، مفاجئة،
ضغطت يده الجرح لتوقف الدم،
برغم إننا لم نسمع طلقة
أو رصاصة تطير
بعد برهة، أنزل يده وابتسم،
لكنه حرك - من جديد - راحته ببطء،
إلى نفس المكان،
أخرج حافظة النقود،
ودفع للنادل فى أدب ومضى.
آنذاك، تحطم كوب القهوة الصغير.
ذلك - على الأقل - سمعناه بوضوح.

يعلق الناقد الإنجليزى جون بايلج، الأستاذ بجامعة ردنج البريطانية، على هذه القصيدة فيقول (فى كتابه «مدخل إلى خمسين شاعر أوروبى حديث»): ثمة ثلاث «نقاط توجه» على الأقل فى هذه القصيدة: إيماءة رجل يحاكى إعدامه الخاص؛ دفع ثمن ما تناوله للنادل؛ إنكسار فنجان القهوة. أى هذه النقاط الثلاث هو الأهم؟ عند الرجل: الأولى؟ عند النادل: الثانية عند الجمهور: الثالثة؟ ربما. لكن ما تذكرنا به القصيدة - دون لبس - هو أن الحياة البشرية هشة مثل الخزف الصينى فى ظل الأنظمة الديكتاتورية التي تفرض الأحكام العرفية على مواطنيها، وهو ما يستطيع المرء أن يراه ويسمعه، بوضوح فى الشارع كل يوم. إن أثر السريالية فى رتسوس واضح عموماً. لكن هذه القصيدة أصرح، فى توجهها الاجتماعى السياسى، من أغلب الشعر السريالى. فدقة لغتها لا صلة لها بجيشان العقل اللاشعورى. ونغمتها اللاشخصية تذكرنا إلى حد ما بأمثولات كافكا الرمزية.

رتسوس - فى ذكراه - حى كما كان أثناء سنوات حياته الواحدة بعد الثمانين، رغم السل والمنفى والاعتقال. إنه - مثل إيلوار ونيرودا وأراجون وغيرهم - شاهد عل أن جوهر الخبرة الشعرية خاص وعام معًا، ينفتح على أفق السياسة والضرب فى شعاب التاريخ والمجتمع كما ينفتح على أعمق مخاوف المرء وذكرياته ورغباته وأفراحه السرية وظلاله الخاصة.

رحيل إيزايا برلين:

وفى شهر نوفمبر أيضاً رحل عن عالمنا، فى أكسفورد، المفكر الإنجليزى إيزايا (أشعياء) برلين، أستاذ النظرية الاجتماعية والسياسية بجامعة أكسفورد، وزميل كلية أول سولز.

لبرلين عدد من الكتب أهمها:

- كارل ماركس: لوحة سيرية وعقلية (١٩٣٩) (له ترجمة عربية بقلم عبد الكريم أحمد ومراجعة محمد سامى عاشور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دار القلم. لا يحمل الكتاب تاريخا، ولكنى اشتريت نسختى منه فى نوفمبر ١٩٦٥، وكان ثمنها ٥ر١٥ قرشا! أذكر أنه فى تلك الأيام، منذ أكثر من ثلاثين عاما، كنت أعبر ميدان قصر عابدين مع غالى شكرى - كنا وقتها فى غرارة الشباب أو على الأقل فى عز فتاء الرجولة - حين سألته رأيه فى هذا الكتاب فأجاب وهو يرمق بطرف عينه السيارات القادمة من الاتجاه الآخر: «إنه واحد من أحسن الكتب السيئة عن ماركس!»).

- القنفذ والثعلب: دراسة نقدية لتولستوى (١٩٥٣): وهو إعادة فحص لنظرة تولستوى إلى التاريخ يتوصل برلين من خلالها إلى بعض استبصارات جديدة بشخصية تولستوى المعقدة. وعنوان الكتاب مستمد من مثل يونانى قديم يقول: «يعرف الثعلب أشياء كثيرة، أما القنفذ فيعرف شيئا واحداً جليلا» (الاختباء وراء أشواكه ومن ثم حماية ذاته). فهناك نمطان إنسانيان أساسيان: النمط الذى يعانق الحياة بكل جوانبها المتعددة، ويتحرك تفكيره على عدة مستويات (الثعالب) والنمط الذى يربط كل شىء برؤية مركزية واحدة (القنافذ). ودعوى برلين فى هذا الكتاب هى أن تولستوى كان، بطبيعته، ثعلبا إلى أقصى الحدود - ومن هنا كانت عظمة رواياته - ولكنه كان يؤمن بضرورة أن يغدو قنفذا، ويبحث باستماتة عن رؤية داخلية توحد كافة جوانب وجوده، ومن ثم أدت به مثله العليا - فى الجزء الأخير من حياته - للتنكر للفن عموما، ودحض منجزاته الفنية الخاصة. وتتبدى فى هذا الكتاب سيطرة برلين المألوفة على موضوعه، وسعة علمه، وحساسيته للأدب والشخصية، وفصاحته التعبيرية على حد قول مراجع الكتاب فى مجلة «أتلانتك» الأمريكية (عدد أبريل ١٩٥٤).

- حاييم وايزمان: صورة جانبية (بروفيل) لمؤسس الصهيونية.

- الحتمية التاريخية: مقالة فى الفلسفة (١٩٥٤).

- مستر تشرشل فى ١٩٤٠ (١٩٦٤).

- أربع مقالات عن الحرية: وهى محاضرات ألقيت فى الفترة ما بين ١٩٥٠-١٩٥٩ (١٩٦٩).

شهريات الثقافة العالمية

- انطباعات شخصية (له مقدمة بقلم نويل آنان): مقالات عن روزفلت، تشرشل، وايزمان، ل.ب. ناميير، سير موريس باورا، أولدس هكسلى، أينشتاين وغيرهم، فضلا عن بعض كتاب روس التقى بهم فى الاتحاد السوفيتى فى الفترة ١٩٤٥-١٩٥٦ مثل باسترناك وآنا أخماتوفا.

ولبرلين - غير ذلك - عديد من الدراسات عن هرزن، بلنسكى، تولستوى والتنوير، هردر، المنطق الرمزى، الوضعية المنطقية، إلخ..

برلين - مثل ميداور وهايك وسائر إخوان ذلك الطراز ممن قامت على أكتافهم مجلة «إنكاونتر» (المواجهة، أو المساجلة كما كان يترجمها لويس عوض) - كاتب ليبرالى، معادٍ لليسار ولكن عن علم لا عن جهل، وقطعة من التاريخ الثقافى لهذا القرن فى أبعاده التاريخية والفلسفية، من مثل هؤلاء الرجال قُدت قماشة النسيج الفكرى لعصرنا، وسيظل ديننا لهم باقيا مهما تعاقبت السنون، واختلفت المواقف، واصطرعت الآراء.

غير المرئيين:

نشرت مجلة «لندن رفيو أوف بوكس» ثلاث قصائد للشاعر تشارلز سيميك، المحاضر فى جامعة نيوهامبشير، وذلك فى عددها المؤرخ ٢ أكتوبر. وقد صدر للشاعر فى نوفمبر ديوان عنوانه «البحث عن المتاعب» عن دار فيبروفيبر للنشر بلندن. وفيما يلى ترجمة لثالث هذه القصائد:

غير المرئيين

قصة بوليسية حقيقية
فيها كلب أسود كبير
يتسمع لدى ثقب باب
فى غرفة عبر الطريق.
فى وقت متأخر من اليوم
ضرب من الهدوء كذلك الذى يسود الآحاد.
ليس ثمة الكثير الذى يفكر فيه أو يقال.
الكلب مازال هناك.
نافذتهم مفتوحة على مصراعيها
رغم قطرات المطر.
قطرات صامتة،
تغيّم زجاج نافذتى.

وفى نفس العدد دعوة إلى الاكتتاب من أجل إقامة تمثال لأوسكار وايلد فى لندن وذلك بمناسبة انقضاء مائة عام على الإفراج عنه من سجن ردنج (١٨٩٨) بعد أن قضى فيه عامين بتهمة ممارسات جنسية مثلية. ومن الغريب أن وايلد، الذى يعد من أعلام المسرح الأيرلندى، ليس له - حتى الآن - مثل هذا التمثال فى بلاده.

برجسون:

وفى عدد آخر من مجلة «لندن رفيو أوف بوكس» (١٨ سبتمبر) مقالة عنوانها «لماذا خسرت السلحفاة السباق» بقلم چون ستروك، وهى عرض لكتاب صدر حديثا باللغة الفرنسية عنوانه «برجسون: سيرة» من تأليف فيليب سوليه وفردريك ورمز (الناشر: فلاماريون).

يقول ستروك: إن المحاضرات العامة التى كان برجسون يلقيها فى الكوليج دى فرانس أصبحت النموذج الذى استلهمه چاك لاكان حين كان يعقد حلقات بحثه (سمينار) فى الستينيات والسبعينيات رغم جفاف الموضوعات التى يتناولها المحاضر: تطور نظريات الذاكرة؛ نظريات الإرادة؛ طبيعة العقل وصلته بالنشاط المخّى. كانت النساء، بصفة خاصة، يتهافتن على حضور محاضرات برجسون حتى لم يعد فى قاعة محاضراته مكان لقدم. وعندما انتخب عام ١٩١٤ عضوا بالأكاديمية الفرنسية انهالت عليه باقات الزهور من المهنئين والمهنئات حتى تولاه الذعر فقال: «لست فى نهاية المطاف باليرينا»، وهى عبارة قلما يحتاج إلى أن يقولها فيلسوف، إذ يندر أن تنصب أضواء الشهرة على الفلاسفة.

كان برجسون أديبا قدر ماهو فيلسوف. فهو يكتب فرنسية رائعة تتميز بالوضوح وتبتعد عن تعقيدات الجرمان وأضرابهم. ولد فى باريس عام ١٨٥٩ وبها توفى فى ١٩٤١. تلقى دراسته فى كلية المعلمين العليا، وبعد أن اشتغل بالتدريس فى عدة مدارس ثانوية عين أستاذا بالكوليج دى فرانس فى ١٩٠٠. وأثناء الحرب العالمية الأولى قام بعدة مهام ثقافية، خاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية. وفى الفترة من ١٩٢٢ إلى ١٩٢٥ كان عضوا فى اللجنة الدولية للتعاون الثقافى. وفاز بجائزة نوبل للآداب فى ١٩٢٧.

كانت فلسفة هنرى برجسون موجهة ضد وضعية القرن التاسع عشر ونزعته العلمية الميكانيكية، وكانت تمثل موقفا عقليا جديدا، ذا أثر ثورىّ فى الفكر والأدب. إنها نقلة من المجرد إلى العينىّ. وقد نقد فلسفة هيبوليت تين وما دعاه «ذريته السيكولوچية»، لأنها تدرس العقل من الخارج، ومن طريق التحليل تستبدل بما هو معطى فى الخبرة، أى المراحل، أجزاءً صحيحة: إحساسات وحالات، إلخ.. وكلها تجريدات. على الفلسفة أن تعود إلى المعطيات المباشرة للشعور قبل أن تصوغ تصورات عقلية وألا تشوه الكل العضوى للخبرة. إنها تتطلب تأملا داخليا هو ما ندعوه الحدس.

ويرى برجسون أن جوهر الوعى هو الديمومة: الزمن، التغير، عدم التجانس، الاستمرار. إن العقل، لأجل أغراضه العملية، يقيس الأشياء ويضع مكان المراحل الكيفية تمثيلا تجريديا مكانيا لأجزاء متجانسة، لا صلة بينها، متطابقة كميا. والحدس - على النقيض من ذلك - طريقة للتفكير فى قلب الديمومة - طريقة تفتح أفقا للحرية الإنسانية، لأن حاضر الديمومة هو النقطة البؤرية للماضى المتراكم والمستقبل الوشيك. وكل فعل إسقاط جديد للنفس لأنه وإن يكن مغروسا فى الماضى ينبثق منه على شكل فعل جديد، مثل الفاكهة على الزهرة.

وفى كتابه المسمى «المادة والذاكرة» يناهض برجسون الثنائية فيقدم نظرية عن العقل - البدن تستبق الوجودية والظاهراتية، إنه يعتبر النفس «فى العالم» فاعلة من خلال

البدن. والعقل والبدن يتعاونان، فالبدن يختار الاستجابات الملائمة لموقف معطى من بين الاستجابات المختزنة فى الذاكرة الجسدية، بينما العقل يختار بالمثل من مخزونه من صور الذاكرة. وكل منهما ينظم استجاباته على شكل تخطيطات سائلة ديناميــة، ولا يلبث التخطيطان (نماذج الأفكار ونماذج الكلمات والإيماءات إلخ..) إن يتكيفا حتى يسقطا معنىً، خلال البدن، على شكل سلوكٍ أو كلام أو عملٍ ذى دلالة - من خلال توتر الإرادة.

وكتاب برجسون المسمى «التطور الخلاق» (١٩٠٧) يقدم العملية الخلاقة على أنها تعبير عن سورة حيوية، تسقط ذاتها على صور ما إن تستخدم حتى يستغنى عنها ثم تتناول من جديد، إذا لزم الأمر، فى تحولات جديدة. والمادة عند برجسون ليست مختلفة اختلافا جذرياً عن الروح.

وفى كتاب «منبعا الأخلاق والدين» (١٩٣٢) يقيم برجسون تفرقة مهمة بين ماهو «مغلق» أو شكلىّ وما هو «مفتوح» أو روحىّ فى الدين والأخلاق. إنه لا ينكر أهمية العناصر الشكلية، حيث إن كل الحواس تجد تعبيرا شكليا عنها، ولكنه يدمغ الأخطاء «الذهنية النزعة» التى تفصل الشكل (العقيدة القطعية، الطقس) عن الفعل واهب المعنى. وعنده إن كل ماخرج عن ذلك مجرد روتين أو عادة أو فعل مجرد.

كان أثر برجسون فى الأدب عميقا وإن يكن متشعباً وليس محدداً. فمحاولات الكتّاب المتنوعة أن ينفذوا إلى ماوراء الصور الساكنة، وأن يصوروا - بتقنيات جديدة - تدفق الوعى وقد أُدرك إدراكاً حدسياً إنما هى محاولات تدين له بالكثير. إن ڤرجينيا ولف وبروست وپراندللو قد سعوا إلى بلوغ هذه الغاية. وفى فرنسا أثر فى شارل پيجى. والشاعر پول ڤاليرى يقترب من برجسون فى نظرته إلى النفس على أنها أداة لإسقاط المعنى على شكل صور رمزية دينامية. لقد أبدع برجسون تصوراً ديناميًا جديدا للفكر والواقع، وحرّر الفلاسفة والكتاب من أنماط الإدراك الحسىّ التقليدية، وكفى بذلك إنجازًا.

ألبير كامو

وننتقل إلى عدد ثالث من مجلة «لندن رڤيو أوف بوكس» (١٦ أكتوبر) حيث نجد مقالة عنوانها «رجل متوسطىّ» (نسبة إلى حوض البحر المتوسط) بقلم ر.و. جونسون، مدير مؤسسة هيلين سزمان فى جوهانسبرج وأحد محررى كتاب «الشروع فى إقامة الديمقراطية فى جنوب افريقيا». كان زميلا بكلية مودالين بجامعة أكسفورد، ومؤلف كتاب «المسيرة الطويلة لليسار الفرنسى». والمقالة عرض لكتاب باللغة الفرنسية عنوانه «ألبيركامو: حياته» من تأليف أوليڤييه تود، نقله إلى الإنجليزية بنجامين آيڤرى (الناشر: تشاتو).

يقول كاتب المقال: بمجيء الوقت الذى حصل فيه كامو على جائزة نوبل للأدب فى ١٩٥٧ كان موقفه المذبذب من الثورة الجزائرية مثار فضيحة فى الدوائر التقدمية التقليدية. ظل يلزم الصمت بقدر الإمكان لأنه خاف أن ينزل الإرهابيون انتقامهم بأمه التى كانت تعيش فى الجزائر آنذاك. وفى احتفال جائزة نوبل دعاه أحد الحاضرين إلى أن يقول شيئا عن هذا الموضوع فقال: «لابد لى من أن أدين الإرهاب الذى يمارس عمله على نحو أعمى فى شوارع الجزائر، وقد يصيب يوما أمى وأسرتى. إنى أومن بالعدالة، ولكنى سأدافع عن أمى قبل أن أدافع عن العدالة». فأثار قوله هذا مزيدا من انفجار الاحتجاجات. قال إيبر بيف - مرى، رئيس تحرير «لوموند»: «كنت متأكدا تمام التأكد أن كامو سيتفوه بشىء أحمق». وكانت استجابة سارتر وسيمون دو بوڤوار شبيهة بذلك، فقد قطعا صلتهما منذ زمن طويل بكامو بسبب ميوله «الرجعية».

والتورية الساخرة التى ينطوى عليها هذا الموقف، كما يقول أوليڤييه تود، هى أن كامو انضم إلى الحزب الشيوعى فى ١٩٣٥ لأنه ظن ذلك خليقا أن يساعده على رعاية مصالح أمه، وهى عاملة نظافة أمية، وخاله إيتين وهو صانع براميل. أما أبوه الذى لم يلتق به قط فكان عاملا بالجزائر لقى مصرعه على جبهة المارن فى حرب ١٩١٤.

كانت خلفيته بروليتارية تمامًا. وكانت أمه شديدة الخجل حتى لتلوح أشبه بالبكماء، يظنها كثيرون متخلفة عقليًا. وكان أفراد الأسرة ينامون كل اثنين أو ثلاثة فى غرف: بلا ماء جار ولا كهرباء. لا يستطيعون أن يستحموا بالدش أكثر من مرة فى الأسبوع ويستخدمون مرحاضا تركياً واحدا مشتركا كريه الرائحة على مبسط السلم. وإنما فقط عندما ذهب كامو إلى المدرسة حيث كان عليه أن يشرح لمدرسيه أن أمه لا تستطيع أن تقرأ أو توقع على الاستمارات المدرسية، عرف الشعور بـ«العار، والعار المتأتى عن الشعور بالعار». ورغم ذلك كله تردد فى تأييد ثورة المسحوقين الفقراء فى الجزائر، وقال إنه إذا كان عليه أن يختار بين أمه فرنسا والجزائر فسيختار فرنسا.

إعادة الاعتبار إلى ملتون

فى مجلة «نيو ستتسمان» الصادرة فى ٢٦ سبتمبر كتب مايكل جلوڤر مقالة عنوانها «استرداد هيت: عودة ملتون».

يُعد ملتون - الشاعر الضرير/البصير الذى ضرب بسهم فى أدب الرحلة إلى العالم الآخر - أكبر شعراء الإنجليزية بعد شكسبير، ومن كبار شعراء الملاحم العالميين. ولد عام ١٦٠٨ فى تشيپسايد. تلقى دراسته فى مدرسة القديس بولس وكلية المسيح بجامعة كمبردج حيث حصل على الليسانس فى ١٦٢٩ وعلى الماجستير فى ١٦٣٢. بدأ ينظم الشعر منذ سن السابعة عشرة، كما كتب بعض المراثى والإپجرامات باللغة اللاتينية التى أجادها منذ حداثته، وكتب قصيدة عن شكسپير عام ١٦٣٠، أى وهو فى الثانية والعشرين، كما كتب بعض قصائد باللغة الإيطالية.

وبعد تخرجه فى جامعة كمبردج لم يلتحق بوظيفة، وإنما عاش فى هورتون مع أبيه، يقرأ آثار الإغريق والرومان، ويعد نفسه لكى يكون شاعرا، ونظم قصيدته المسماة «كومس» عام ١٦٣٤. وكومس شيطان يحاول غواية عذراء فاضلة ولكنها تتغلب على الإغراء. ثم نظم مرثية عنوانها «ليسداس» عن صديق له، إدوارد كنج، مات غرقاً. ثم نجده، لمدة عشرين عاماً، ينقطع عن نظم

شهريات الثقافة العالمية

القريض، باستثناء بعض قصائد باللغتين اللاتينية والإيطالية، وسوناتات منها سوناته عن فقد بصره، وأخرى عن وفاة زوجته، وثالثة فى مدح أوليفر كرومويل الذى أطاح بالنظام الملكى لأول مرة فى تاريخ بريطانيا، وأقام مكانه جمهورية لم تدم طويلا. وقد قام ملتون ببعض أسفار على ظهر القارة الأوربية، خاصة لإيطاليا، حيث التقى بالعالم جاليليو فى سجنه. وعند عودته إلى إنجلترا اشتغل معلما خاصا لبعض التلاميذ، وانغمس فى مجادلات دينية وسياسية واجتماعية. كانت زوجته الأولى تدعى مارى باول، ولكنها هجرته بعد ستة أسابيع من الزواج فأثار ذلك حفيظته ونشر رسالة يدعو فيها إلى إباحة حق الطلاق للزوج. ثم عادت مارى باول إلى عصمته فى عام ١٦٤٥. وبعد ذلك بعامين كف عن الاشتغال بتدريس النشء بعد أن تحسنت أحواله المالية عقب وفاة أبيه الذى خلف له ميراثا. وبعد إعدام الملك تشارلز الأول عين أمين مجلس الدولة للغات الأجنبية، وكان يستعين بعدد من الكتبة فى الاضطلاع بمهام هذه الوظيفة بعد أن فقد بصره. توفيت زوجته الأولى تاركة له ثلاث بنات، وفى ١٦٥٦ اقترن **بكاثرين وودكوك** ولكنها توفيت بعد عامين من الزواج. وعند رجوع الملكية إلى إنجلترا واستواء الملك تشارلز الثانى على العرش عام ١٦٦٠ أُلقى القبض عليه باعتباره من أنصار كرومويل، وحكم عليه بغرامة ولكن سرعان ما أُطلق سراحه وإن فقد القسم الأكبر من ثروته. وحين رأى مبادئه وآماله تتحطم عاد إلى نظم الشعر وشرع فى تأليف ملحمة «الفردوس المفقود». ثم تزوج للمرة الثالثة عام ١٦٦٢، وحين انتهى من «الفردوس المفقود» أتبعها بملحمة «الفردوس المستعاد». وإن تكن أدنى من الأولى مستوىً بكثير. وبقصيدة عن قصة شمشون ودليلة كما وردت فى التوراة عنوانها «شمشون فى نزاله». كما نشر كتابا فى قواعد اللغة اللاتينية، وتاريخا لبريطانيا منذ أقدم العصور حتى الفتح النورماندى لها على يدىّ وليم الفاتح. وله كتابات نثرية باللغة اللاتينية. وقد توفى بمرض النقرس فى ١٦٧٤ بمدينة لندن.

كان ملتون فى حياته الشخصية متطهرا (بيوريتانيا) يأخذ نفسه بالشدة ويكره الانقياد مع الأهواء. يقول: «إن من يريد الإجادة، ويحب أن يكتب شيئا يستحق عليه الثناء، ينبغى له أن يكون هو نفسه قصيدة صادقة: أى أن يكون صورة من خير الأشياء وأنبلها». ويقول عنه الناقد الإنجليزى ماثيو أرنولد فى كتابه «مقالات فى النقد»: «لقد عاش على الدوام فى صحبة الأخيار الذين يتسمون بالامتياز الرفيع النادر، عاش مع الشعراء والأنبياء العبريين العظام، ومع فحول شعراء روما واليونان». والواقع أن ملتون كان من أعلم الشعراء وأوسعهم قراءة، وكان يجيد ثمانى لغات: اليونانية، واللاتينية، والعبرية، والسريانية، والإيطالية، والإسبانية، والفرنسية، إلى جانب لغته الأم. وهو أستاذ الأسلوب الجليل فى اللغة الإنجليزية، كأنما يكتب من مجثم شاهق كوكر النسور. وتركيب الجملة عنده متأثر بتركيب الجملة اللاتينية التى قد تميل إلى الالتفاف والطول والتعقيد. وفى هذا يقول مؤرخ الأدب الإنجليزى السيرآيفور إيفانز: «من المؤسف أن ملتون ألف أعماله الأخيرة الناضجة حيث ألقت الظروف على طريق حياته ظلاما قاتما. ولا يملك كل من يتصفح القصائد الأخيرة إلا أن يحس بريح باردة تمر من خلال أبهائها الشامخة، مما يبعث على استشعار الوحدة وإثارة الرغبة فى صحبة إنسانية عادية، ومع ذلك كان أثره فيمن تلوه من الشعراء عميقا: فقد أثر فى جيمز تومسون وجون كوپر وبليك وتنسون ووردزورث وغيرهم».

قصيدة «الفردوس المفقود» ملحمة كانت تتكون أصلا من عشرة كتب، ثم أعاد ملتون ترتيبها على شكل اثنى عشر كتابا، ونشر لأول مرة عام ١٦٦٧.

والواقع أن ملتون كان يفكر فى كتابة قصيدة ملحمية كبيرة منذ عام ١٦٣٩، وقد فكر حينا فى أن يستوحى موضوعها من الكتاب المقدس، وحينا آخر من تاريخ بريطانيا عبر العصور. على أنه لم يبدأ فى نظم «الفردوس المفقود» جديا إلا فى عام ١٦٥٨، وانتهى منها عام ١٦٦٣. ومن مفارقات القدر أنه لم يتقاض عنها سوى خمسة جنيهات استرلينية، ثم خمسة جنيهات أخرى عندما نفدت الطبعة الأولى التى طبع منها ١٣٠٠ نسخة. وما لبثت أرملته - وهى زوجته الثالثة - أن تخلت عن كل حقوق لها فى القصيدة لقاء مبلغ ثمانية جنيهات.

والكتاب الأول من الملحمة يقدم موضوعها عموما: عصيان الإنسان لأوامر الله ونواهيه، وطرده من الجنة نتيجة لذلك، وكيف ثار الشيطان على مشيئة الخالق، وانضم إليه آخرون فطردوا جميعا من الفردوس. لقد نهى الله آدم وحواء عن الأكل من شجرة المعرفة ولكن حواء أكلت التفاحة المحرمة، مدفوعة بإغراء الشيطان المتنكر فى إهاب حية، وأغرت آدم بأن يأكل منها مثلها، ومن ثم عاقبهما الله بالطرد من جنات عدن. أو كما يقول ملتون فى لمسة إنسانية مؤثرة تصف كيف بدأت رحلة الإنسان على الأرض (والترجمة للدكتور محمد عنانى):

ذرفا بعض العبرات - عبرات الطبيعة البشرية ثم جففاها على الفور

كانت الدنيا أمامهما تدعوهماالاختيار

مقر راحتهما، وكانت العناية الإلهية هاديهما ومرشدهما

وهكذا - بأيد متشابكة وخطوات حائرة بطيئة -

سارا وحيدين عبر جنات عدن.

القصيدة، إذن، ملحمة تطمح إلى أن تكون من طبقة إلياذة **هوميروس**، وإنيادة **ڤرچيل**، وهى مكتوبة بالشعر المرسل أى الذى يلتزم الوزن دون القافية، وبحرها الأساسى هو ما يعرف فى النظم الإنجليزى

ببحر الأيامب الخماسى، وهو يتكون من خمس تفعيلات كل منها من مقطعين، الأول غير منبور والثانى منبور، مع بعض الترخص والتسهل، حسب الدفقة الشعورية والفكرية بطبيعة الحال. إن مدى القصيدة واسع وأسلوبها رنان فخيم يمثل الأسلوب السامى أو الجليل فى أحسن أحواله، ولكنه يفتقر إلى حيوية لغة المحادثة اليومية، وهذا ما دعا عددا من نقاد القرن العشرين وشعرائه - مثل پاوند وإليوت وروبرت جريفز وليفيز- إلى مهاجمة ملتون، رغم إقرارهم بعظمته، واعتباره عقبة فى طريق الشعر الحديث الذى لا يرمى إلى الجهارة والرنين والفخامة قدر ما يرمى إلى الاقتراب من ظواهر الحياة العصرية.

ويبقى جانب من ملتون لا يتم الحديث عنه دون الإشارة إليه هو جانب الكاتب أو الناثر. فقد كان مجادلا بارعا، قوى العارضة، محكم الحجة، وإن جمحت به غواية اللفظ وحرارة الجدل أحيانا، وكان من أبطال الدفاع عن حرية الفكر، ومن أوائل الدعاة إلى رفع الرقابة عن الكتب إذ لا رقيب على الكاتب سوى ضميره. يقول فى رسالته المسماة «أريوباجيتيكا» (والترجمة مرة أخرى لمحمد عنانى): «ليست الكتب كائنات ميتة تماما بل إن بها حياة كامنة شأن أرواح من كتبوها. إنها لتحفظ أنقى عصارة وفعالية للذهن الحى الذى أنتجها كأنما هى قنينة محكمة. وإنى لأعرف مدى حيويتها وقدرتها على التكاثر فكأنما هى أسنان ذلك التنين الخرافى الذى يقال إنها كانت تغرس فى الأرض فينبت فى أماكنها رجال مسلحون. ومن ناحية أخرى يجب أن نلتزم الحذر لأن قتل الكتاب الجيد يماثل قتل الإنسان. بل إن من يقتل إنسانا لا يعدو قتل مخلوق عاقل صوره البارئ فى صورته، أما من يهلك الكتاب فإنه يقتل العقل نفسه».

أعود، بعد هذا الاستطراد، إلى مقالة مايكل جلوفر المنشورة فى مجلة «نيوستتسمان»، فنجده يقول: إن ملتون - الذى كان يعتبر على نطاق واسع لمدة قرنين من الزمن منذ موته فى سبعينيات القرن السابع عشر تاليا لشكسبير مباشرة فى المكانة - قد انخفضت أسهمه على نحو مروع خلال قرننا العشرين. لماذا حدث ذلك؟ ومن الذى أسقطه عن مجتمعه؟

رجلان قويا التأثير على نحو بالغ: ف. ر. ليفيز وت. س. إليوت. قال إليوت فى محاضرة له عن ملتون عام ١٩٤٧: «إن الحرب الأهلية فى القرن السابع عشر، التى كان ملتون شخصية رمزية فيها، لم تنته قط.. ليس ثمة شاعر آخر يصعب النظر إلى شعره، ببساطة، كشعر أكثر مما هو الشأن معه، دون أن تتقحم على ذلك، بطريقة غير مشروعة، ميولنا اللاهوتية والسياسية، شعورية أو لا شعورية، موروثة أو مكتسبة..» لاحظ نبرة التعالى التى يتحدث بها إليوت واصفا ملتون بأنه مجرد شخصية «رمزية». إن إليوت ذلك المواطن الأمريكى الذى أعلن أنه ملكى فى السياسة، كلاسيكى فى الأدب،أنجلو- كاثوليكى فى الدين - قد ارتطم وجها لوجه بأعظم جمهورى إنجليزى معاد للكاثوليكية - وقاتل ملوك أيضا إذ وقف إلى جانب كرومويل الذى أعدم الملك تشارلز الأول. هل من الغريب بعد ذلك ألا يكون هناك انسجام بين إليوت وملتون؟

ونتيجة ذلك هى أنه عندما أصدرت سلسلة «پنجوين» مجموعة كتبها التى تحمل عنوان «مرشد پنجوين إلى الأدب الإنجليزى» تحت إشراف الناقد چون هيوارد، صديق إليوت، فى الستينيات فإن المجلد الذى يغطى القسم الأكبر من القرن السابع عشر حمل عنوان «من دن إلى مارڤل» دون ذكر لملتون الأعظم من هذين الاثنين. لقد اختفى كلية، وحل محله صديقه الأصغر سنا الذى كان معجبا به وقد خلفه فى الإشراف على المراسلات باللغات الأجنبية فى الحكومة: نعنى الشاعر الميتافيزيقى أندرو مارڤل.

ثم حدث فى عام ١٩٧٧ أن ظهر عمل كبير هو كتاب «ملتون والثورة الإنجليزية» لمؤرخ القرن السابع عشر كرستوفر هيل، وأعادت دارفيبر للنشر إصداره حديثا. ساعدت دراسة هيل المستقصية على إعادة ملتون إلى مكانه المشروع بين الشعراء ووقفت بين الحيوان نثرا كثيرا - كما أسلفنا - عن قضايا السياسة والدين والاجتماع). وقد ربط هيل: ملتون لا بآباء الكنيسة والكتاب الكلاسيكيين بقدر ما ربطه بالمفكرين المنشقين سياسيا ودينيا فى عصره.

أثبت هيل إن ملتون الإنسان كان شديد الاختلاف، من صورة المتطهر الصارم التى ارتسمت له طويلا فى الأذهان. فقد كان بمكنته أن يكون، فى مجادلاته مع الآخرين، وقحا ساخرا متوحشا كأى امرئ آخر. وكان فى المحل الأول مدافعا عن حرية إنجلترا، متخذا مواقف كانت خطرة حتى فى أكثر أوساط عصره راديكالية وثورية: ومن أمثلة ذلك أنه ناصر حق الطلاق على أساس من عدم التوافق بين الزوجين، ولم تر بعض هرطقاته الجريئة النور إلا فى القرن التاسع عشر عندما نشر كتابه المسمى «فى العقيدة المسيحية» (وصف ملتون هذا العمل بأنه «أغلى ممتلكاته وأحسنها») ومنه اتضح أنه لم يكن يؤمن بعقيدة التثليث (الأب والابن والروح القدس).

عانى ملتون طويلا فى حياته من الرقابة على الأفكار والكتب (باستثناء أربعينيات القرن السابع عشر وهى فترة ازدهاره تحت حكم كرومويل) ومن ثم عمد إلى التورية والترميز كى يتجنب مقص الرقيب. ولكن لم يكن ثمة سبيل لإنكار أو إخفاء الحقيقة الماثلة فى أنه كان واحدا من الدعاة إلى قتل الملك. والسؤال الغريب هو: لماذا بعد عودة الملكية إلى إنجلترا - لم تمزق أحشاؤه أو يترك ليموت فى ركن ما منزو مثلما حدث لسائر أنصار كرومويل؟

من الواضح أن حياته كانت مهددة بالخطر بعد رجوع الملكية. وقد عاش مهددا بالاعتقال، ولكنه لم يتمكن من البقاء بقيد الحياة فحسب وإنما تمكن أيضا، من قلب حطام مطامحه وانهيار الجمهورية التى عقد عليها آماله، من أن يصوغ ثلاثا من أعظم القصائد فى تاريخ الأدب الإنجليزى: «الفردوس المفقود» و«الفردوس المستعاد» و«شمشون فى نزاله».

ويختم جلوفر مقالته بقوله: كان ملتون روحا حرة، عظيمة، لا تقهر. وددت لو كان مثله يعيش بين ظهرانينا الآن. ■

مأزق الناقد العربى على مشارف القرن الحادى والعشرين

سيد البحراوى

في القرن القادم - بعد عدد من الأيام يقل عن الألف - سوف تختفى القوميات والأوطان والدول والجنسيات، وتدير العالم لجنة واحدة يشترك فيها، ليس فقط الحكماء السبعة، بل كل من لديه القدرة والكفاءة، ولن يكون هناك امتياز لجنسية بعينها على أخرى، فى كافة المجالات، فى الصناعة والتجارة والسياسة والعلوم والآداب..إلخ.

فالشركات الحالية ليست تنتمى إلى قوميات بعينها، فهى ليست فقط عابرة للقارات، بل إنها لا تنتمى إلى وطن، وإنما إلى نفسها، أصبحت هى الامبراطوريات الجديدة التى لا تلتزم بحدود جغرافية أو إقليمية، ولا تحتاج أصلا إلى عبور الحدود، لأن شبكات المعلومات الموجودةفى كل مكان فى العالم، تتواصل مع بعضها البعض، مسيرة حركة العالم، دون انتقال أو حركة ودون احتياج إلى زمن يزيد عن الدقائق المعدودة.

وسوف يستطيع التلميذ - وليس فقط الطالب - فى زائير أن يحادث مدرسه الأمريكى فى لوس انجلوس عبر الانترنت فى الفصل الدراسى، أو ربما حتى لا نكون فى حاجة إلى الفصل الدراسى، طالما أن هذا الطفل الزائيرى سيكون قد امتلك بيتًا مكهربًا ومكتبًا وتليفونًا وكمبيوتر وشبكة انترنت، ومعرفة راقية باللغات المختلفة فى العالم، وخاصة اللغة الإنجليزية (أقصد الأمريكية)، هذا طبعًا بعد أن يكون قادراً على أن ينأى بنفسه عن الموت جوعاً أو تناحراً، أو عن آلام المعدة الناجمة عن نقص الطعام أو سوئه فى أقل تقدير.

فى هذا القرن - إذن - لن يكون هناك صراع مسلح أو غير مسلح بين الأمم، ولا منافسة لا عسكرية ولا تجارية ولا علمية ولا ثقافية، هناك - سيكون - توافق وسلام ووئام، ولن يضطهد زنجى ولا فلسطينى ولا كوبى، ولن يمنع أحد من هذه الجنسيات من أن يكون عالما (أو ناقداً) مرموقًا فى أفضل الجامعات الأمريكية أو الأوروبية أو اليابانية، ولم لا، وقد أصبح النقد «العالمى» المعاصر مشغولا بأعلام ينتمون إلى عالمنا المتخلف مثل إدوار سعيد «الفلسطينى» وإيهاب حسن «المصرى» وكثير من الهنود والباكستانيين وغيرها من الجنسيات.

لست أدرى إن كنت نجحت فى أن أقدم - فى السطور السابقة - صورة دقيقة تجمع بين الجدية الكاملة والتهكم اللاذع - لفهم بعض مفكرينا ونقادنا لمستقبل العالم بعد ألف يوم فقط من الآن. يمكننى أن أسارع بالاعتراف بأننى قد بالغت قليلاً، بل حتى.إننى أدرك أننى قد وقعت فى خطأ حين ضربت مثلابالطفل الزائيرى. الخطأ هو أن هذا الطفل الزائيرى، لن يكون - إذا كان مازال حيًا - موجوداً فى زائير. فإذا كان بعض الزائيريين يمتلك النبوغ وحالفه الحظ فى أن ينقذه نبى أمريكى من الموت ويلتقطه - على طريقة الطيب صالح - ليواصل حياته وتعليمه، فسوف يكون ذلك فى بلد آخر غير البلدان (والشعوب) التى ستكون قد انقرضت. وفى هذه الحالةيصبح مثالنا منطقيا لأنه سيكون متوافقًا مع حالة إيهاب حسن وإدوار سعيد وغيرهما الكثير من علمائنا ومفكرينا ونقادنا الذين يعيشون الآن فى أوروبا وأمريكا، أو الذين يطمحون إلى تقليد نفس النموذج ممن مازالو يعيشون بيننا الآن، أو حتى الذين يعيشون بيننا، ولا يحلمون بالنموذج، ولكنه يحتويهم ويمتلكهم تماماً حتى وهم بيننا ومنا. والسؤال الذى أريد أن أطرحه - رغم يقينى بسذاجته - لأصحاب هذا الفهم، هو ما إذا كان هذا الجزء من البشر الذى سينقرض - بفعل سياسات وخطط النظام العالمى الجديد - أمراً يهمهم ويشغلهم أم لا؛ هل يدركونه أم لا، هل يدركونه ويتجاهلونه؛ أم أنهم حتى غير قادرين على إدراكه؟ والسؤال نفسه بصيغة أخرى؛ هل قضيةمستقبل البشر فى القرن القادم بإيجابياتها وسلبياتها، هى قضية نقدية أم لا!

وحتى يتضح السؤال - ليصبح أقل سذاجة - أليس من واجبنا أن نتعرف على ملامح المشهد الثقافى والأدبى - ومن ثم النقدى - فى القرن القادم، لنعرف ماذا سيكون موضوع عملنا (النقد الأدبى) - هل سيبقى الأدب الأفريقى أم سيندثر، وإذا بقى الأدب المكتوب، فما مصير الثقافة الشعبية؛ هل سيخرج القرن القادم الآداب الأوروبية من مأزقها الحالى أم سيزيده، وما مصير الفورة الجميلة فى أدب أمريكا اللاتينية، إذا قدر لها أن تندمج (وهى مرشحة لذلك) فى السوق العالمى كاملا وبكل شروطه، وما هو مصيرنا نحن كبشر وكثقافة وكإبداع؛ هل هذه أسئلة تخص النقد الأدبى فى شىء ؟

الإجابة هى : نعم وبكل تأكيد. فتبعًا لهذه الخريطة الجديدة للثقافة فى العالم، ستتحدد منظورات ومعايير ومنظومات النقد الأدبى فى القرن القادم.

سيتحدد النقد الأدبى فى القرن القادم أيضاً فى ضوء أسئلة من مثل : إلى أى مدى سيؤثر التطور المتزايد فى تكنولوجيا المعلومات على الإبداع الأدبى (الخالص) ونقده، هل سيبقى للنص المكتوب نفس الهيمنة أم سيتراجع أمام الإنتاج الصورى المكتوب والمسموع المركب، وما موقف النقد الأدبى من ذلك؛ إلى أى مدى ستستمر هيمنة المركزية الأوروبية كنموذج ثقافى على بقية آداب وفنون وثقافات العالم، وإذا استمرت مع الاستفادة من تطور التكنولوجيا، فماذا سيكون حجم التأثير ونوعه مع ازدياد تخلف الثقافات الأخرى وعدم قدرتها على المنافسة بفعل

سيطرة أوروبا وأمريكا على الأدوات والمفاهيم التكنولوجية، بما يجعلها تتغلغل فى كل مكان فى العالم.

وماذا لو تراجعت الهيمنة الأمريكية لتفسح مكاناً أكبر للكيان الأوروبى الموحد أو لألمانيا بصفة خاصة. ثم ماذا لو نجحت اليابان فى التحالف مع الصين لتشكيل الجناح الثالث المرشح للبروز فى مواجهة الهيمنة الأمريكية؛ وماذا لو نجحت الهند فى اللحاق بالثلاث قوى الكبيرة المرشحة لسيادة العالم فى القرن القادم. وأين نحن بوضعنا الاقتصادى السياسى التابع - الآن - تبعية ذليلة، ووضعنا الاجتماعى الذى تسوده طبقة سمسارة، وحضارتنا العظيمة التى لا تتوقف لحظة عن العمل على هدمها وتزييفها وتشويهها. أين سيكون أدبنا فى ظل كل هذا الصراع والتناقضات والتطورات والمخططات والتواطئات، وصراع الأفكار والرؤى، وتضارب الفلسفات والنظريات فى التاريخ والاجتماع والعلوم المختلفة، تلك التى بدأت بذورها بالفعل فى التمرد ما بعد الحداثى على الإنجاز (الحداثى) الأوروبى، مع استمرار نمط «الحداثة» القشرية التى عشناها منذ قرنين من الزمان. أين سيتحدد مصير نقدنا العربى فى القرن القادم، إلا فى هذا الصراع العنيف بين بعد وما بعد الحداثة الأوروبية وما قبل حداثتنا المتخلفة؟

إن هذه الأسئلة العميقة، غير الساذجة، تكشف إلى أى مدى يبتعد مثقفونا ونقادنا أصحاب التصور الذى بدأنا به عن الحياة التى نعيشها، بل حتى عن تناقضات «النظام العالمى الجديد» الذى يمجدونه.

وهنا لابد لنا من التمييز بين نوعين - على الأقل - من هؤلاء النقاد نوع يتبنى هذا التصور صادقا ومقتنعا تحت تأثير الآلة الإعلامية الغربية والانبهار بالنموذج الحضارى الأوروبى، ونوع آخر يتبنى التصور المذكور ويقوم بترويجه فى الإعلام العربى لقاء أجر معلوم لا تبخل به نظم ومؤسسات وهيئات أجنبية بعضها على صلة بأجهزة المخابرات، وبعضها لا صلة له بها، ولكنه يقوم بديلاً لها لتحقيق وظيفتها بطرق جديدة تتناسب مع التطور الذى لحق بالمفاهيم الامبريالية للرأسمالية العالمية المعاصرة.

لقد كان الهدف البارز فى الموجة الاستعمارية الأولى هو الهدف الاقتصادى المتمثل فى السيطرة على الأسواق «الوطنية»، واستغلال مواردها الخام وعمالتها الرخيصة، وكانت الهيمنة الثقافية والذهنية تتم فى هذا الإطار ومن أجله أساساً، غير أن حركات التحرر من الاستعمار التى نجحت فى منتصف القرن فى تهديد الوجود الاستعمارى، وبالتالى المصالح الاقتصادية، أثبتت للمستعمر أن التبعية الذهنية والثقافية أكثر خطورة وأعمق امتداداً، وأنها لا تزول بمجرد زوال الوجود الاستعمارى. ومن هنا ومع تطور دور التكنولوجيا وثورة المعلومات تصاعد الاهتمام - فى ظل الاستعمار الجديد - بالهيمنة الثقافية والذهنية والمعلوماتية، بحيث أن المال والمواد الخام أصبحت أقل قيمة - فى موازين القوى العالمية الجديدة - من ثروة المعرفة والثقافة.. ولأن بعض البلدان المتخلفة - ومنها بلادنا - تحمل مخزوناً ثقافياً ضخماً يمتد إلى الحضارات الإنسانية الأولى، فإن الهيمنة عليها وقمعها هو أحد الهموم الأولى الراهنة للرأسمالية الأوروبية، إلى الحد الذى يجعلها تغير شعارها القديم «سد لتأخذ» إلى شعار جديد «اعط لتسد»(١)، علما بأن ما تعطيه ليس إلا فتات الفتات مما نهبته وما تزال من ثرواتنا.

وفى هذا الإطار يأتى التمويل الواسع الذى تقوم به المنظمات الغربية حكومية وغير حكومية لمنظمات حقوق الإنسان والمرأة والبحوث الأجنبية المشتركة وللنشر، وغيرها من المجالات لإشاعة وترويج مفاهيم الامبريالية الثقافية الجديدة، والتمهيد للاستسلام لها ذهنيا، فى مقابل مفاهيم الاستقلال الوطنى والتحرر والنمو الذاتى التى انتشرت فى بلدان العالم الثالث خلال الخمسينات والستينات.

وهنا نعود إلى النوع الأول من مثقفى النظام العالمى الجديد، المقتنعين به اقتناعًا خالصًا، وليس لقاء أجر، لأن عدداً كبيراً من هؤلاء، هم أنفسهم كانوا فرسان شعارات التحرر الوطنى التى سبق أن ذكرها. وهؤلاء دون شك قد هزموا مع هذه المرحلة التى نشأوا فى إطارها وارتبطوا بها ارتباط وجود، وحين هزمت لم يجدوا أمامهم سوى العدو يلتحقون بصفوفه، ربما دون وعى.

وهذه الصيغة «دون وعى» يمكن أن تفسر لنا ماسبق أن أشرنا إليه من نجاح التبعية الذهنية للمستعمر فى التوغل والتعمق فى أذهان بعض شرائح «البرجوازية» المصرية بما فيها المثقفون، بحيث بقيت رغم زوال المستعمر نفسه، ورغم ضرب مصالحه الاقتصادية أحياناً.

وهنا سنعود إلى توصيفنا القديم للناقد العربى الحديث بصفة عامة باعتباره تابعًا ذهنياً، لا لنظرية غربية بعينها، وإنما للنموذج الغربى فى التفكير والتطور، تبعية تمنع صاحبها، لا من تحقيق إبداعه الخاص، بل حتى من القدرة على فهم وتمثل النموذج المتبوع، ومن القدرة على «نقله» ليمارس على أرض الواقع، على أدبنا(٢).

ولقد سبق لى، بعد تحليل تفصيلى لأعمال أساسية فى نقدنا العربى الحديث، أن رصدت أن هذه التبعية الذهنية، التى لا تنفصل - فى هذا التحليل - عن التبعية الدائمة (قهراً أو طوعًا) للسلطة الحاكمة، وقد أدت إلى إهدار الوظائف الأساسية للنقد الأدبى، والتى أحصرها فيما يلى:

١ - القدرة على امتلاك منهج (أو مناهج) نقدية واضحة ومتبلورة وقادرة على أن تتصارع فيما بينها على نحو علمى، يصل بنا إلى تحقيق التراكم المعرفى - فى ميدان النقد - تراكمًا يقود إلى التطور الصحيح طبقًا لحركة الصراع، ويؤدى فى نفس الوقت إلى المساهمة الفعالة فى تطور الحركة النقدية فى العالم.

٢ - أن يكون هذا المنهج أو هذه المناهج قادرة على فهم ومتابعة حركتنا الأدبية، ورصد اتجاهاتها وتمييزها، والعمل على توجيهها وتطويرها، طبعًا بعد الاستفادة منها فى تطوير مناهجنا النقدية نفسها وإحكامها بناء على الخبرة العملية بالواقع. وفى ضوء الوعى بالاحتياجات الجمالية الحقيقية لشعوبنا.

مأزق الناقد العربى

٣ - أن يقوم النقد بدوره كحلقة وصل فعالة، وليست سلبية، بين الأدب والقراء، بالمتابعة والدرس والتحليل والتقييم والنشر فى شتى المجالات المنوطة بذلك(٣).

ولا يمكن - بالطبع - إنكار العوامل الأخرى المساهمة فى إهدار وظيفة النقد الأدبى فى مجتمعاتنا، ومنها دور مؤسسات التعليم والإعلام ودور المؤسسة السياسية القامعة للديمقراطية والمسلطة سيوفها على رقاب كل مبدع ومفكر حر، يسعى إلى التمايز عن حدودها المتصلة بمصالحها المباشرة والضيقة... إلى غير ذلك من العوامل الهامة. ولكننا نردها جميعًا فى تقديرى إلى الجذور التى أشرت إليه: التبعية الذهنية. فهذه التبعية ليست خاصة بالنقاد وحدهم، وإنما يشتركون فيها مع معظم المثقفين - كشريحة عملت طوال التاريخ الحديث - فى ظل سلطة مشتركة بين البرجوازية الكبيرة والمستعمر الأجنبى، قديماً كان أو حديثًا.. وفى بعض الأحيان حاول بعض المثقفين والنقاد أن يتمردوا على هذه التبعية المزدوجة، فكان مصيره الإسكات القسرى بالسجن أو النفى أو الطرد من العمل وغيرها من الوسائل التى لا تعدمها السلطة وتابعوها من «المثقفين»، ولذلك بقى الخروج عن نموذج التبعية لدى المثقف والناقد، استثناء يثبت القاعدة.

وعلى هذا النحو فشل نقادنا مع - مثقفينا - مع برجوازيتنا فى تحقيق المجتمع الحديث. الذى يقوم على الحرية، حرية الفرد والجماعات والأوطان، وعلى الندية والتكافؤ والمساواة بين الجميع، وعلى مفهوم عميق للحقوق والواجبات، وعلى فصل واضح بين السلطات، ومجتمع مدنى قوى قادر على مواجهة السلطة إذا لزم الأمر ومساندة المظاليم من أصحاب الحقوق فى الطبقات المختلفة. فشلنا إذن فى إنجاز الحداثة وساهم المثقفون وبينهم النقاد فى هذا الفشل. فماذا سنفعل إذن فى مواجهة مابعد الحداثة فى القرن القادم؟

فى تقديرى أن هناك سيناريوهين لا ثالث لهما.

الأول : هو استمرارنا على نفس المنوال، فى تعاملنا مع النظريات والمناهج النقدية الغربية ، من منطلق الانبهار والمتابعة اللاهثة، دون عمق، أى من منطلق التبعية الذهنية. وهو نفس المنوال الذى نعيشه فى الاقتصاد والسياسة والتعليم والإعلام. وهذا السيناريو يرشحنا للاقتراب من الشعوب التى قدر عليها النظام العالمى الجديد الانقراض. تلك الشعوب التى لا تعرف مصالحها ولا ذاتيتها، ولا تستطيع أن تساهم فى التطور البشرى بميزات نسبية قوية، ومن ثم تتحول إلى عالة على «النظام العالمى الجديد» هذه لابد من التخلص منها بكافة الوسائل، كما يحدث الآن فى أفريقيا الوسطى.

والسيناريو الثانى: هو أن نكون قادرين على تحويل المسار تحويلًا جذرياً، نحو فهم عميق لتناقضات «النظام العالمى الجديد» وإمكانيات تطوره التى سبق أن أشرنا إليها، وأن نتعامل معه لا من منطلق الاستسلام، بل الوعى بما يفيد وما يضر، وهذا معناه الوعى أولا بأنفسنا واحتياجاتنا ، بإمكانياتنا كلما أمكن واللجوء إلى الاستفادة العلمية والمنضبطة من كل تطور علمى أو تكنولوجى، شريطة أن نختاره نحن، وأن نكون قادرين على إدراجه فى إطار منظومتنا الاستراتيجية لوطننا. وهذا أيضا معناه أن نكون قادرين على الوعى بميزاتنا النسبية ثقافيًا وحضارياً ومادياً، وألا نفرط فيها، ونحولها إلى مجرد مزارات سياحية، بل ندرك نسقها القيمى، هذا الذى يشكل العمود الفقرى لبنيتنا الذهنية، الذى يساهم فى تكوين هويتنا وخصوصيتنا. لا يستطيع أحد أن ينعزل عن العالم، مهما حاول، ولكن الفارق ضخم جداً بين العلاقة القائمة على الندية والتعاون، والعلاقة القائمة على الضعف والخضوع. ونحن نمتلك من الامكانيات والطاقات ما نستطيع به أن ندخل فى علاقة من منطلق الندية والتعاون، بل والقدرة على تطوير النظام العالمى الجديد، نفسه نحو عالمية إنسانية لا يهيمن فيها قطب على كل العالم، ولا يفرض فيها نسقه الفكرى والثقافى والقيمى على جميع البشر. نمتلك هذه الطاقة، لو استطعنا أن ندير أمورنا بطريقة مختلفة جذريًا عن تلك التى تديرها بها طبقتنا المسيطرة.

ورغم أن السيناريو الأول يبدو الأكثر قوة فى ظل أوضاعنا الراهنة التى لا يبدو لها تحول حقيقى فى الأفق القريب، إلا أن اتفاق عدد كبير من مثقفى مصر والعرب والعالم بصفة عامة على ضرورة السيناريو الثانى، وملاءمته لمصالح أغلبية شعوب العالم بما فيها الطبقات المسودة فى الغرب نفسه، كل هذا يشير إلى أهمية التمسك بهذا المنظور الإنسانى والعمل على إبرازه فى مواجهة السيناريو الأول، والسعى إلى بلورة وسائل عملية تمكنه من النجاح، ولو فى مستقبل أبعد نسبياً.

هنا نحتاج بالإضافة إلى الوعى بخصوصيتنا والعمل على تنميتها، إلى نوع جديد من «العالمية» يتم فيه التواصل مع القوى والأفكار المشتركة والساعية إلى نفس الهدف، وهى كثيرة ومتعددة على كافة المستويات، يهمنى أن أشير إلى بعضها الذى يتصل مباشرة بموضوع النقد الأدبى.

فرغم الجوانب العدمية الواضحة فى فكر مابعد الحداثة بصفة عامة، وفى التفكيك النقدى بصفة خاصة، يمتلك هذا الفكر رؤية نقدية ثاقبة للمركزية الأوروبية التى أنتجتها هيمنة البرجوازية الأوروبية فى العصر الحديث، ولتجليات هذه المركزية فى السلوك الأوروبى «الاستعمارى» وفى الأفكار والرؤى. ومنها بصفة خاصة مفهومى العضوية والبنية الثابتة. صحيح أن هذه الرؤية النقدية هى فى النهاية رؤية أوروبية، وناتجة عن المأزق الراهن الذى يعيشه المثقف الأوروبى المخلص فى مواجهة تطور الرأسمالية والتكنولوجيا، لكن استفادتنا منها فى تأسيس نقد جذرى للفكر النقدى الحديث، الأوروبى

والعربى، يمكن أن تكون إستفادة ضخمة ومؤثرة.

ومع هذه التفكيكية هناك ازدهار حقيقى لما يمكن أن نسميه النقد الاجتماعى الشامل، الذى يتجاوز الخلافات القديمة بين المدارس الشكلية والماركسية، ليقدم فهما اجتماعيًا شاملًا للنص الأدبى، مستفيدا من الإنجازات العلمية فى مختلف العلوم، وخاصة فى علوم المعلومات والسيميوطيقا، وعلم النفس والرياضيات والفيزياء. وهذا التطور من أكثر التطورات العلمية فائدة لنا فى النقد العربى المعاصر الذى يعيش حالة شتات بفعل الحرص على متابعة الموضات النقدية دون إدراك السلك الجامع الذى يربطها بعضها البعض. ونحن فى الحقيقة أحوج مانكون - لتحقيق الوظائف النقدية التى سبقت الإشارة إليها - إلى تطوير منهجنا الاجتماعى، والاجتماعى بصفة خاصة، وإغنائه بهذه العلوم بما يسمح له بفهم أعمق للثراء الأدبى المتحقق أو الكامن فى أعمالنا.

ويتصل بهذا التطور الاتجاه الجديد الذى يساهم فيه بقوة نقاد من جنوب شرق آسيا، تحت مايسمى «مابعد الكولونيالية، Post Co lonialism» ، حيث يتم التركيز على الآثار الاستعمارية التى تخلفت فى أعمال سواء فى المستعمرات السابقة أو فى أدب المستعمر نفسه .وتعاونه فى هذا علوم التاريخ الانثروبولوجيا وعلم النفس، وغيرها .

هذه أمثلة للتيارات النقدية التى نحتاج إلى التواصل معها، من منطلق الوعى المشار إليه سابقاً بالخصوصية والاحتياجات، لتكوين مايمكن أن نسميه جبهة نقدية عالمية قادرة على مواجهة تيار الاستلاب والهيمنة فى النظام العالمى الجديد ■

الهوامش:

(١) فؤاد نهرا، نظريات فى الرأسمالية العالمية، مجلة الطريق، بيروت، يونيو ١٩٩٧ ص ١٧١.

(٢) راجع دراستنا: التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث، مجلة أدب ونقد، القاهرة، أبريل ١٩٩٤.

(٣) راجع كتابنا: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣.

قراءة لإصدارات المهرجان التجريبى التاسع

إبراهيم الحسينى عثمان

ق فى كل عام تسقط ثمرة.. تهفوا الأرواح إليها، فتتقاسمها، وينتشر فى الأرض أريجها، فتخضر، وتهيىء نفسها لاستنبات فرع جديد أقوى وأكبر، يستطيع كل حائر أن يتنعّم بظلاله مادًا ساقيه فى براح تراث الماضى فيما تتطلع عينيه إلى شجرة ثقافات العالم..

مع كل دورة من دورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى تنهمر إصدارات المهرجان بكل أنواع الثقافات المسرحية من شتى بقاع العرض فنتعرف من خلالها على أحدث التيارات الفكرية والمسرحية المعاصرة، وهو عبء كبير يضطلع به مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون..

ولقد صدر هذا العام ستة عشر كتاباً جديداً، ليكتمل عدد الكتب هذا العام وخلال ثمانى دورات سابقة ستة وثمانون كتاباً تعتبر بحق ثروة لا تقدر بثمن، ويمكن أن نقسم إصدارات هذا العام قسمين أساسيين:

القسم الأول: يشتمل على كتب تدور كلها حول المسرح النسوى، كتابة، وتمثيلاً، وإخراجًا، ونقدًا أيضًا وهذه الكتب هى: كاتبات المسرح فى ألمانيا ومسرح الآخر، التجريب فى مسرح المرأة، المسرح النسوى، الدراما الأمريكية الحديثة «قراءة نسوية»، نصوص من مسرح المرأة فى بريطانيا، فلنتحدث عن المرأة «الحركة النسوية فى الدراما الأمريكية المعاصرة، نصوص من مسرح المرأة فى الولايات المتحدة الأمريكية، وأخيراً كاتبات المسرح السوداوات فى أمريكا..

وسنعرض لأهم هذه الكتب ولنبدأ بكتاب «كاتبات المسرح فى ألمانيا ومسرح الآخر» والذى ألفته هيلجا كرافت وترجمته د. فوزية حسن..

ينقسم الكتاب إلى 4 فصول تناولت فيهم الكاتبة حيوات الكاتبات المسرحيات ابتداء من كاتبة عاشت فى القرن العاشر فى ألمانيا - وهى أول كاتبة ألمانية - تسمى فون جاندرس هايم.

وتتناول المؤلفة فى الفصل الأول الكاتبة كارولينا فريدريكا نويبر رائدة المسرح الوطنى، ثم تنتقل إلى الكاتبة لويزا أدلجوندا جوتشيد وتفرد لها فصلاً كاملاً تتكلم فيه عن إنجازاتها وتتعرض لرحلة العذاب التى عانت منها تلك الكاتبة من جراء تصرفات زوجها الأديب والفيلسوف «جوتشيد» ومعاملته السيئة لها.

ثم تتحدث بعد ذلك عنالأميرة الكاتبة شارلوته فون شتاين والتى ربطتها علاقة مع الشاعر جوته، وتتسائل المؤلفة لماذا لم تكتب شارلوته أثناء علاقتها بـ جوته؟ هل تفرغت له أم شعرت بضآلة موهبتها تجاه موهبته الفذة؟!.

ثم تتناول حياة كارولينا فون رودى، والتى لم تعش طويلاً بعد قصة حب - الواضح أنها كانت من طرف واحد - لذلك قررت أن تنهى حياة الألم والإحباط وقررت الانتحار.

ثم نجد المؤلفة تشير فى مواضع كثيرة إلى هؤلاء الكاتبات اللاتى أسقطن من ذاكرة التاريخ ولا يعلم عنهن أحد شيئًا رغم أن

المهرجان التجريبى التاسع

بعضهن أنتج مايزيد على 100 مسرحية، وتقرر المؤلفة أن هذا ليس نسياناً وإنما تجاهل عمد، ومدبر من قبل الرجال «فمارتن لوثر» كان عدواً للمرأة وتعمد إخفاء الأعمال النسائية التى وقعت تحت يده وحرم على المرأة الخروج للحياة مما جعل بعض النساء يكتبن بأسماء مستعارة وعومان على أنهن من المؤلفين الرجال، وهذا شكل من أشكال القهر والظلم الواقع على المرأة والتى تدعو المؤلفة إلى درئه ومحاولة اكتشاف هؤلاء الكاتبات لإعطائهن حقهن من الثناء والتقدير..

والكتاب الثانى «التجريب فى مسرح المرأة» أعدته سوزان باسنيت، وترجمته د. سحر فراج، والكتاب محاولة نسائية أخرى تحاول فيه المرأة تأكيد ذاتها والبحث عن هويتها كمبدعة، فهو يناقش إحدى التجارب المسرحية العملية فى إقامة مشروع مسرحى خاص بمسرح المرأة، ويورد الكتاب آراء كثير من الفنانات العاملات فى مجال المسرح النسوى، فنجد الإنجليزية «ميشيلين واندر» تقسم تجربة المرأة فى المسرح الإنجليزى لثلاث مراحل الأولى مسرح الشارع والثانية مسرح التطور والثالثة لم تضع لها إسماً ولكنها تحددها بالفترة [77-1980م]، ونجد الأمريكية «روبرتا سكلاز» تقرر أن مسرح المرأة فى بداياته كان مثيراً ومفرطاً فى بساطته، وكان فى مضمونه محاوله للفت الانتباه ناحية حقوق ومتطلبات المرأة..

ثم يفرد الكتاب مساحة كبيرة للحديث عن مهرجان ماجداليتا المسرحى والذى أقيم فى أغسطس 1986م وهو أول مهرجان دولى للمسرح التجريبى للمرأة، ويمكن أن نمايز فيه بين مرحلتين: الأولى استمرت أسبوعا واشترك فيها حوالى 150 فرداً فى الورش الفنية للخروج بالعروض بعدها والمرحلة الثانية وكانت بإعاشة 38 سيدة معاً يتبادلن طرق تدريباتهن وأفكارهن ليخرجن بعد ذلك بالعرض الختامى الذى ظهر مبهراً.. ثم يختتم الكتاب مناقشاته حول هذه التجربة النسوية بآراء ومناهج خمس وثلاثين فنانة ما بين كاتبة ومصممة ومخرجة وممثلة اشتركن فى المهرجان ليؤسس بذلك شكلاً وملمحًا لمسرح المرأة ومدى ما يمكن أن يصل إليه من تجريب فى المستقبل..

والكتاب الثالث «المسرح النسوى» تأليف هيلين كيسار وترجمة د. منى سلام وتحاول فيه المؤلفة أن تعرف بأهم الكاتبات فى أمريكا وإنجلترا أمثال «تيرى ميجان»، «كاريل تشرشل»، و«بامجيمز»، وغيرهن من كاتبات النصف الثانى من القرن العشرين..

ولا تكتفى المؤلفة بالرصد والتعريف والتحليل وإنما تتجاوز ذلك إلى محاولة ربط الدراما النسوية بالخلفية التاريخية لنشأتها، وكذا الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى واكبت تطورها، وعبر فصول الكتاب الثمانية ترصد المؤلفة نقاط الاشتباك والافتراق فى توجهات هؤلاء الكاتبات، وتتوصل إلى نتيجة مؤداها «أن الدراما النسوية مهما اختلفت أشكالها وتنوعت تشترك فى خاصيتين أساسيتين هما: معالجة الأمور الشخصية باعتبارها أموراً سياسية، ورفض القالب الدرامى الأرسطى التقليدى ورؤية العالم التى أنتجته، وتبنى مبدأ التحول على مستوى التشكيل الفنى والرسالة.

ولا تغفل الكاتبة رصد تأثير التيارات المسرحية التجريبية فى القرن العشرين على الدراما النسوية، وتشير إلى أسلوب العمل الجماعى الذى ساند العديد من الكاتبات المتميزات كما أنتج عدداً كبيراً من النصوص المؤلفة بصورة جماعية، ويعتبر الكتاب أول دراسة منهجية للمسرح النسوى رغم أنه يعود فى تأليفه إلى عام 1984م إلا أنه مازال رائداًفى هذه النوعية من الدراسات.

والكتاب الرابع «الدراما الأمريكية الحديثة.. قراءة نسوية» تحرير چون شلوتر وترجمةسامح فكرى..

فى هذا الكتاب وعبر ثلاثة عشر مقالاً نقدياً تحاول بعض الكاتبات/ الناقدات أن تعيد قراءة التراث الأدبى من منظور أنثوى لبعض الكتّاب أمثال يوچين أونيل، آرثر ميللر، تنيسى وليامز، سام شيبارد وإدوارد آلبى، وعبر هذه القراءة تتضح عدّة مفاهيم تحاول معظمها أن تبلور وتعيد اكتشاف صورة المرأة فى أعمال هؤلاء الكتاب وهل هى فاعلة أو مسلوبة الإرادة، ومن بين هذه المفاهيم «القراءة الأنثوية»، أو التأويل من خلال مفهوم الهوية - الجنسية أى مجموعة الصفات والسمات الثقافية السلوكية والاجتماعية التى تعكسها السمات البيولوجية لدى كل من الجنسين.

وهذه القراءة تتيح للعمل الأدبى إعادة تفسيره بشكل عصرى جديد طبقًا لما يمليه الدور الجنسى الاجتماعى - الثقافى الذى يفرضه التكوين البيولوجى وهى بهذا أيضًا نافذة على ذات المرأة/القارئة.

والكتاب ينقسم إلى خمسة أقسام تضم ثلاثة عشر مقالاً ترتب حسب المؤلف المسرحى الذى تعالج كتاباته، وقد خصص المحرر چون شلوتر من 2 إلى 4 مقالات لكل مؤلف..

وفى القسم الأول يعالج المحرر الكتابات النقدية لأعمال يوچين أونيل فنجد «آن فليش»فى مقالها «وحسن الكمال - نموذج ستيلا عند أونيل» ترى أن السمة المعمارية السائدة فى كتابات أونيل تتمثل فى وجود شخصية نسائية غير مستقرة وإن كانت تمثل أيضاً محوراً بنائياً تتوزع من حوله السرديات الذكورية المتصارعة أما سوزان بير فى مقالها «نساء أونيل الشبحيات» فتستبعد تلك الدعاوى التى ترى فى أونيل عدواً للمرأة، وتقول بأن أعماله تعكس ما نسميه اليوم بالوعى النسوى... إلخ.

وفى القسم الثانى.. نجد المناقشة حول أعمال الكاتب «آرثر ميللر» فنجد «چايل

أوستن، تشير إلى الكيفية التى يتم بها تمثيل النساء باعتبارهن أشياء للمقايضة وهو ما من شأنه أن يستبعدهن من دائرة الذوات الفاعلة فى المسرحية، وهى بهذا ترى أن مسرحية «وفاة بائع متجول» حجر عثرة أمام منح التجربة النسائية حضورها فى الدراما الجادة.

وترى إيسكا آلتر أن «ميللر» يستدعى نسقاً مفصلاً من السلطة النسوية ومستخلصًا من نماذج أصلية افتراضية تعبر عن أنماط عامة من السلوك الإنسانى.

وفى القسم الثالث.. تحاول «إنكا فلاسو بولوس» فى نقدها لأعمال «تنيسى وليامز» أن تجمع بين التطبيقات الأدبية لعلم الأنثروبولوجيا والمنهجين التفكيكى والنسوى وذلك بغية إعادة قراءة مسرحية «عربة اسمها الرغبة»، فتشير إلى عدم كفاية المعايير النقدية التى تناولت المسرحية من وجهة نظر أخلاقية أو بالتركيز على المنابع الفكرية وحدها..

وفى القسم الرابع.. ترى «ميكى بيرلمان» أن إعادة قراءة «آلبى» من وجهة نظر نسوية معاصرة تكشف عن رؤية خانقة وخفية تظهر فى عوالمه الدرامية المعادية للمرأة، وتثبت رؤيتها هذه بالتطبيق على مسرحيته «قصة حديقة الحيوان»، أما «نعومى كون كيبلر» فتخلص من قراءتها لمسرحية «تاين إليس» إلى أن موضوعها مراوغ ورغم أنه يقدم فى إطار مسألة الهوية النسائية فإننا لا نستطيع الوصول إلى معنى محدد وقاطع الدلالة.

وفى القسم الخامس والأخير نجد مقالتين تعلقان على بعض أعمال سام شيبارد أحدهما لـ«ليندا هارت» تحلل فيه مسرحية «حمقى لأجل الحب» وتبين فيه التلاقى الحادث بين الصورة العامة لشيبارد والأدوار الدرامية التى يبدعها ويؤديها، كما تسلم بوجود وعى متنام فى مسرحياته بالعلاقة بين اختلال النظام الذى يحدثه الذكر/ كالعنف وكلاً من السيطرة السلطوية والأبوية، وتعيد فى المقال الثانى «روزمارى يانك» قراءة المسرحية ذاتها وتصل لنتائج مختلفة عبر تحليلها ورؤيتها الخاصة..

أخيراً.. إن مقالات هذه الكاتبات هى نوع من الكتابة النسوية يكتبن فيها النساء أنفسهن عبر تفسيراتهن المختلفة لصور النساء الأخريات فى الأعمال الدرامية الذكورية الكتابة.

والكتاب الخامس «فلنتحدث عن المرأة»، والسادس «نصوص من مسرح المرأة فى بريطانيا» والسابع نصوص من مسرح المرأة فى الولايات المتحدة الأمريكية 7 نصوص.. كلها عبارة عن نصوص مسرحية نسائية كنماذج على كتابات المرأة فى مجال المسرح، ويورد كل كتاب منهما تعريف بالمرأة الكاتبة وبمنهجها فى الكتابة وبالقضايا التى تشغلها..

كما نجد الكتاب الثامن «كاتبات المسرح السوداوات فى الولايات المتحدة الأمريكية» والذى ألفه «برون جو بلوورى» وترجمته إيمان حجازى يتناول ثلاثة موضوعات رئيسية هى الأول: عبارة عن رؤية تاريخية لكاتبات المسرح السود فى القرن العشرين والثانى: تحليل وتقييم أعمال ثلاثة من الكاتبات هن «تشايلدرز» و «لورين هانزبرى» و«نتوزاكشانج» وهن من أهم كاتبات مسرح السود والثالث: تناول البناء الدرامى والنقد العام للمسرح بأسلوب ومنهج موضوعى مع التأكيد على مسرح السود بصفة خاصة.

والكتاب الأخير «التاسع» فى هذا القسم هو «الحركة النسويه فى الدراما الأمريكية المعاصرة» تأليف جانيت براون وترجمة تامر عبدالوهاب.

وفى هذا الكتاب تطرح المؤلفة سؤالاً هو «هل لنا أن نزعم أن المسرحيات التى تتمحور أحداثها حول شخصيات نسائية أو التى تصور كفاح المرأة بغية نيل حريتها وإستقلالها قد خلفت شكلاً جديداً من أشكال الدراما/ شكلاً قائماً يعكس اطروحات ما يطلق عليه «المذهب النسوى» الذى أخذ موقعه على ساحتى الأدب والنقد؟».

وعبر صفحات الكتاب تحاول المؤلفة أن تجيب على هذا السؤال فتتناول العديد من المسرحيات التى تركز على المرأة وتحللها تحليلاً نصيًا دقيقًا آملة أن تصل إلى أدلة تثبت وجود بناء درامى خاص بالنساء، وكذلك وجود غرض بلاغى نسوى مميز قد تشترك فيه تلك المسرحيات التى تضمها دفتا كتابها..

واعتمدت «جانيت براون» على نظام «بيرك» فى تناول العلامات فى النص الدرامى من خلال خمسة عناصر رئيسية هى «الفاعل، والفعل، والفعلية، والمشهد، والغرض» هذه الخماسية تعمل كوسيلة تحليل لنمط الفعل الرمزى حيث يتم أولاً تحديد هذه العناصر الخمسة فى العمل بعدها تتعين العلاقات التى تربط بين هذه العناصر، ومن خلال هذا الإجراء يتحدد أيها الأكثر كشفًا عن نمط الفعل الرمزى، ووفقاً للتعريف الذى ساقته «الدراما النسائية» فالمرأة هى الفاعل، والفعل هو السعى وراء تحقيق الاستقلالية، والمشهد هو المجتمع الأبوى، والعلاقة بين هذه العناصر الثلاثة تكشف نمط الفعل الرمزى السائد فى الدراما..

.....

والقسم الثانى من هذه الكتب.. يتكون من سبعة كتب تتناول كثيراً من المذاهب والتيارات المسرحية بالتقويم والتحليل فى بلاد مختلفة من العالم وهذه الكتب هى: «ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، سياسات الأداء المسرحى، سحرة المسرح جـ 2، المسرح الأسبانى المعاصر، مسرح الشارع والمسارح المفتوحة، ألعاب للممثلين وغير الممثلين، منهج أوجستو بوال فى المسرح» ..

الكتاب الأول «ما بعد الحداثة والفنون الأدائية» تأليف نك كاى وترجمة د. نهاد صليحة يقدم محاولة جادة ومتعمقة لدراسة وتمحيص مفهوم ما بعد الحداثة وما يكتنفه من تناقضات وإشكاليات فى ضوء التعريفات النقدية السابقة له، وفى ضوء الممارسات الفنية المختلفة التى أدرجها النقاد والفنانون تحت مظلته سواء فى مجال العمارة أوالفنون التشكيلية على أنواعها أو الرقص أو السرد أو الموسيقى أو العروض المسرحية، فالكتاب يتبنى عن عمد أسلوب عمل يلتزم بغرض محدد يتلخص فى عرض ومناقشة النقدية

المختلفة لفن ما بعد الحداثة، ولتجليات الحداثه القراءات وذلك بهدف رصد وتلمس ملامح سلسلة من حالات التمزق التى أتت بها ما بعد الحداثة، وينطلق الكتاب فى بحثه هذا من نموذج «أسلوب ما بعد الحداثة» الذى صاغه النقد الفنى المعنى بفن العمارة، آخذا فى اعتباره كل الصراعات التى فجرها هذا النموذج وحالات الاستبعاد التى فرضها..

وهذه الدراسة تسعى التى إلى رصد وتعريف سياسات وأشكال الزعزعة والتقويض التى أتت بها ما بعد الحداثة فى مجال المسرح والفنون المسرحية، وتركز الدراسة على فنون العرض الحديثة والمعاصرة فى أمريكا الشمالية مع وضع الحدود التى تسمح برصد أكثر فعالية للتأثيرات المتبادلة بين العروض المختلفة والملامح المشتركة بينها، وذلك فى إطار القرارات النقدية المختلفة التى رصدت وقننت أشكال ما بعد الحداثة.

وينهى الكتاب دراسته التى تقع فى ستة فصول بعد المقدمة بخاتمة يتناول فيها البعد السياسى لفن الحداثة مفنداً التهم التى تتهمه بالعدمية واللامبالاه..

والكتاب الثانى «سياسات الأداء المسرحى» تأليف بازكيد شو وتُرجمة د. محمد الرباط ويعالج الكتاب قضايا هامة تتصل بأهداف الأداء المسرحى وذلك بدراسة مسرح المجتمع والمسرح البديل فى فترة مابعد الحرب العالمية الثانية وهو يطرح نظرية أداء ذات اتجاه أيدلوجى، ويبحث فى التدخل الثقافى بين فئات المجتمع وأدائه، وهذا يلقى الضوء على الأداء المسرحى الراديكالى وآثاره السلبية والاجتماعية.

ويمكن تقسيم فصول الكتاب السبعة إلى جزءين رئيسيين يشمل الجزء الأول الفصول الأول والثانى والثالث حيث يتناول ويطرح المولف أسئلة وقضايا تتصل إتصالاً مباشراً بكل السلسلة الخاصة بالمزاولات والممارسات المسرحية الراديكالية، وخاصة للمسرح البديل والمسرح الاجتماعى البريطانى ثم يفسر ويشرح إطاراً نظرياً ذهنياً للمجادلات والمحاورات اللاحقة فهو يقدم - وعلى صورة تخطيط تأملى مجمل - الوسائل والطرق التى عن طريقها تزدهر وتزيد ظروف وأحوال فن الأداء - وخاصة فى المسرح الاجتماعى والبديل وتضاعف من فعاليتها السياسية والاجتماعية والثقافية الكامنة.

ومن خلال دراسة كيفية التلقى والإستقبال النقدى له يبحث المؤلف ويستقصى الأسباب باحثًا وراء الطبيعة فى المسرح البديل والاجتماعى.. ويختتم الجزء الأخير من هذا القسم بصفات وسمات المسرح البديل الأول ويقدم تاريخاً تخطيطياً تمهيدياً مختصراً للحركة مقسمة لقطاعات فيما بين 1960م - 1990م.

وفى الجزء الثانى ويشمل بقية الكتاب يبحث المؤلف فى الصلات والروابط بين فنون الأداء فى المسرح الاجتماعى ذى الشخصية الفردية المتميزة وبين النمو/ التغير فى حركة المسرح المغاير/ البديل ورؤى التاريخ الثقافى الاجتماعى السياسى العريض فى بريطانيا فى فترة مابعد الحرب...

والكتاب الثالث «سحرة المسرح جـ 2» تأليف بيريند زوخر وترجمة د. حامد أحمد غانم.. فى هذا الجزء الأول يتناول المؤلف العديد من مخرجى المسرح الألمانى المعاصر ملقيًا الضوء على مناهجهم الإخراجية وطرائق عملهم.. وفى هذا الجزء يقدم المؤلف أربعين منهم من خلال عرض للقطات شخصية إلى حد ماتعد فى الوقت ذاته مقالات متخصصة فى فن التمثيل المسرحى، ويعتبر هذا الكتاب علاوة على ذلك مرجعًا هاماً يحوى تحليلاً وافياً لفكر كل مخرج حول فن الأداء المسرحى.. ومن الأسماء التى تناولها الكتاب «أنجريد أندريه، مارتن نبرات، سيب بيريشلر، رولف بويزن، تراوجوت بوره، زيبلاكانكونيكا، كيرستن ديله..» وغيرهم من أهم مخرجى المسرح الألمانى المعاصر..

والكتاب الرابع «المسرح الأسبانى المعاصر» تحرير أندريس آموروس ترجمة د. سمير متولى، ويحتوى الكتاب على نصوص اللقاءات والمناقشات التى جرت فى مؤسسة خوان مارسن بمدريد خلال شهر يناير 1976م والتى جرت فى إطار حلقة المسرح الإسبانى المعاصر، وإلى جانب ذلك تم إدماج نصوص النقد الأدبى التى ألقاها كل من بويدو بايبخو ولاورو أولمو فى إطار حلقة الأدب الحى، التى نظمتها نفس المؤسسة وذلك نظراً لتشابه المادة مع موضوع الكتاب، وقد قام ثلاثة أشخاص من كل تخصص بالحديث عن المسرح المعاصر على مدى أسبوع كامل: النقاد والمؤلفون، والممثلون والمخرجون..

وقد قام أندريس أموروس الناقد المسرحى ومدير الأنشطة الثقافية بمؤسسة خوان مارسن مسئولية إدارة الحلقة وكذلك إدارة الحوارات. واستطاع أن يجمع كل هذا بين دفتى هذا الكتاب الذى يعبر عن نبض الواقع المسرحى فى أسبانيا فى هذا الوقت ومن بين المشاركين فى هذا الكتاب من النقاد لوثيانو جارثيا لورنثو، خوسيه مونليون، ومن المؤلفين أنطونيو جالا، بويرو بايبجو ومن الممثلين ماريا فرناندا دى أوكون، يثناسايث، ومن المخرجين ميجيل ناروس، إنخل فاسيو.. وغيرهم من رجالات المسرح الأسبانى المعاصر..

والكتاب الخامس «مسرح الشارع والمسارح المفتوحة» تأليف: بيم ميسون وترجمة: حسين البدرى..

والكتاب يتعرض إلى العديد من الأشكال المسرحية الجديدة والتى يتم تجريبها، بالإضافة إلى الكثير من العلاقات الجديدة التى يسعى رجالات المسرح إلى تكوينها، ويتم ذلك فى إطار محاولة صياغة بعض المفاهيم الخاصة بمسرح الشارع من خلال التركيز على عدّة محاور أهمها على الاطلاق

أن الكتاب يقوم بوصف وإيضاح الأنماط المختلفة لهذا النوع من العمل المسرحى دون الخوض فى تفاصيل تتناول بالشرح والدراسة مجموعة قليلة من الفرق المسرحية، تلك الأنماط يتم وضعها فى سياقها التاريخى فى محاولة لتصنيف تلك الفرق المسرحية كل بحسب الدوافع التى يعمل من خلالها..

كل ذلك من خلال ثلاثة محاور رئيسية يعتمد أولها على عمل علاقات مع الماضى والحاضر لنعرف على أى أرض يقف مسرح اليوم وثانيها ضرورة اقتصار الكتاب على المسرح المفتوح فى حد ذاته حيث أن هناك العديد من أشكال المسرح المفتوح. وثالثها تناول الكتاب بالشرح والتحليل والتعليق فرق المحترفين فقط بالإضافة إلى أولئك الفنانين الذين استطاعوا تطوير المسرح المفتوح والعمل به منذ سنوات طويلة مضت، ويختتم الكتاب أجزائه الأربعة بنظرة تأملية لما يمكن أن يكون عليه مستقبل هذا النوع من المسرح.

والكتاب السادس «ألعاب للممثلين وغير الممثلين» تأليف: أوجستو بوال وترجمه من الإنجليزية الحسين على يحيى..

والكتاب يتناول ثلاثة أشكال رئيسية من [مسرح المقهورين] هى مسرح الصورة.. وهو عبارة عن سلسلة من التمرينات والألعاب تصمم لتكشف عن حقائق هذا المجتمع أو ذاك ودعائم هذه الثقافة أو تلك دون اللجوء للحوار فالاعتماد الأساسى هنا على الخطاب المسرحى/ المرئى. فاللصورة القدرة على رسم آلاف الكلمات.

المسرح المتخفى وهو مسرح عام يدخل فيه الجمهور كمشاركين فى الحديث دون أن يدركوا ذلك فالمشاركون هنا هم المشاهدون/ الممثلون. وفى هذا النوع يتدرب الممثلون على مشهد ما ثم يعرضونه فى مكان عام مما يثير ردود فعل متباينة عند الناس وهو ما من شأنه أن يدخلهم فى اللعبة..

مسرح المنتدى عبارة عن مباراة مسرحية يعرض من خلالها مشكلة مادون الانتهاء إلى حل بعينه ويصبح على المشاهدين / الممثلين أن يقترحوا الحلول المناسبة، وكما يمتلك الممثل الحل فالمتفرج هو الآخر يمتلك حلاً آخر بنفس قدر الاحتمال..

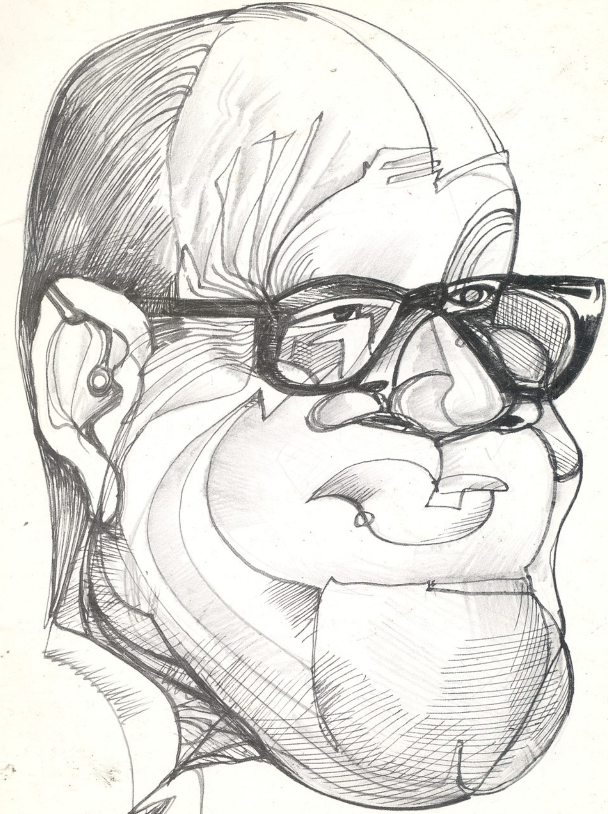
ويحاول بوال أن يضع تفسيرات مختلفة لكل نوع من هذه الأنواع الثلاثة وإعطاء مجموعة كبيرة ومتنوعة من التدريبات والتمارين التى تناسبه، وموضحًا أن هذه الأشكال الثلاثة تتداخل فيما بينها وإختيار أياً منها يعتمد فقط على الموقف الذى يصوره والهدف الذى يتطلع إلى بلوغه..

والكتاب السابع والأخير فى سلسلة إصدارات هذا العام هو «منهج أوجستو فى المسرح» تأليف: أوجستو بوال وترجمة نورا أمين..

وفى هذا الكتاب يسرد بالشرح والتحليل أوجستو بوال منهجه المسرحى نظرياً وعلمياً، فيوضح أن هذا المنهج جاء ليطرح أبعاداً فنية مسرحية مكتملة تتوزع بين الاجتماعية والسياسية والنفسية وهى مايصعب أن تجتمع فى منهج واحد، فبوال يتعامل مع العرض المسرحى بوصفه ظاهرة إنسانية قبل أن يكون ظاهرة فنية/ درامية، ومن ثم فالجميع يشارك لديه فى العملية المسرحية التى لاتقوم على نص أو على رؤية مسرحية بقدر ماتقوم على مسرحة لحياة أولئك المشاركين ولمشكلاتهم ومعاناتهم النفسية، الاجتماعية، السياسية، وهذا المنهج يؤكد قدرة المسرح على العلاج النفسى بالمقارنة لما وصل إليه بوال من نتائج عبر دراسته فى هذا الكتاب وعبر رحلاته وعروضه وتجاربه الكثيرة والمتنوعة والتى طاف بها فى مختلف بلدان العالم..

... وبعد .. فليس ماتقدم سوى عرض بسيط وموجز جداً لسبعة عشر كتاباً تناولت فنون المسرح المختلفة. فلم يكن بوسعنا التشعب، أو التحليل، أو المناقشة لما ورد فى هذه الكتب من رؤى وفلسفات، ولكنها محاولة مختصرة تحوى أهم ماورد فى هذه الكتب، وليس فى هذا إخلالاً بمضمونها بقدر ماهو تأكيد لحضورها فى واقع الدماغ المسرحية المصرية والتى نأمل أن تستفيد منها، ومن سابقيها، ومن لاحقيها ـ إن شاء الله ـ فى الأعوام القادمة. ■

الغلاف الأخير:
نجيب محفوظ
بريشة الفنان: جورج البهجورى



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب